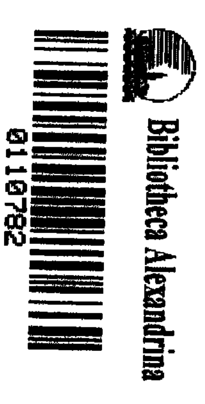
الدكتور كمال أبو ديب

في البنية الإيقاعية للشعر العربي

نحو بديلٍ جذريّ لعروض الخليل
ومقدمةٍ في علم الإيقاع المقارن



دار العلم للملايين
بيروت

في البنية الإيقاعية للشعر العربي

نحو بديل جذري لعروض الخليل
ومقدمة في علم الإيقاع المقارن

الدكتور كمال أبو ديب

دكتور في الآداب من جامعة اوكسفورد
زميل للأبحاث العليا - كلية سان جونز ،
جامعة اوكسفورد

في البنية الإيقاعية للشعر العربي

نحو بديل جذري لعروض الخليل
ومقدمة في علم الإيقاع المقارن

دار العلم للملايين
بيروت

الطبعة الأولى
بيروت ، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٤

إلى أميـة

إيقاع الحنان في زمن إيقاع الرعب

مقدمة

١ ــ بدأ هذا البحث حدساً مفاجئاً بأن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربي التي يقدمها التراث النقدي لا تجسد أبعاد الواقع الشعري بحيويته ، وغناه ، وتنوعه ، وبانتظام بنيته انتظاماً مدهشاً في الوقت نفسه . ولم يكن سهلاً الانطلاق خارج حدود الإطار الذي ورثته الثقافة العربيــة المعاصرة عن تراكم قرون من الكتابة والصياغة النهائية . وكانت المغــامرة مغامرة **تغيير للتصور الجذري للبنية الايقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حــاد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز فيها هذا الواقع .** لكن المغامرة وصلت حداً من القدرة على الكشف والجلاء منحها طبيعة الاكتناه العلمي المشروع ، وإذ اكتمل وصف المكوّنات الإيقاعية ، وبُلورَتْ تفاعلاتها في نظام بعيد التناسق ، بدا لي أنّ العمل انتهى ، وأنه لم يبق مجال إلا للتنقية والتشذيب . وبهذا الشعور نُشِرتِ الدراسة بصورة ظننتها شبــه نهائية في « مواقف »[1] . وكانت ردود الفعل مسعدة في ترحابها بالمغامرة الجديدة ، ولم يقتصر الترحاب على المهتمين بأمور الشعر والإيقاع ، بل جاء من مصادر أخرى يشغلها أمر الثقافة العربية بشكل عام .

خلال عملي على القسم النهائي من البحث ، الذي كان غرضه مناقشة

أسس عمل **الخليل** النظرية فقط ، واستعراض بعض المحاولات الحديثة لدراسة العروض ، أتيح لي أن اطلع على دراسة **محمد طارق الكاتب** التي سأناقشها باختصار فيما بعد . ولم يغيّر الاطلاع شيئاً من مخططي لأسباب تأتي . ثم جاء سفري الى الولايات المتحدة بدعوة وجهتها لي جامعة بنسلفانيا لأقضي السنة الدراسية استاذاً زائراً فيها ؛ وأثناء جولة في مكتبة الجامعة عثرت على كتاب لم يكن قد أتيح لي الاطلاع عليه هو كتاب **شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي : مشروع دراسة علمية** . وكانت الصدفة بدء مرحلة جديدة من الدراسة تظهر نتائجها في البحث الحالي .

٢ — لم يثر كتاب **عياد** إعجابي العميق بمنهجيته وجديته وحساسيته فحسب ، بل أبرز لي بعضاً من أهم الطاقات الكامنة للنظام الجديد الذي كنت قد اقترحته في الدراسة المنشورة . لقد بدا لي بوضوح أن الدراسات السابقة لم يُتَحْ لها الوصول الى نتائج جذرية الأهمية ، حول **النبر والكم** في الشعر العربي ، لأن التعقيد الطبيعي لعمل **الخليل** أعاقها عن ذلك ، وبالدرجة الأولى . ذلك أن عمل **الخليل** يُخفي **النوى الإيقاعية المؤسسة** بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تضل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها ، وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية كلها . ولقد فتح **عياد** أمامي مدى جديداً لم أكن قد تنبهت لأهميته ، رغم انني كنت قد قرأت بحث **فايل** G. Weil [٢] بعناية : هو مدى النبر ودوره في الشعر العربي . **ولعياد** أدين بتطور بحثي في الاتجاه الذي تطور به ، وإنْ كنت أقدم فرضية جديدة تختلف عن الفرضية التي قبلها **عياد** وحاول تطبيقها على الشعر العربي .

٣ — يستعرض **عياد** المحاولات الحديثة لدراسة الإيقاع في الشعر العربي بدقة وتقصٍّ يسوّغان لي عدم القيام بمثل هذا الاستعراض هنا ، إلا أنني ، مع ذلك ، أود أن أضيف فقرة عن محاولة **محمد النويهي** القيمة لدراسة النبر ، والتي يبدو لي أن **عياد** أجحف بحق صاحبها إجحافاً يكاد عمله أن

يخلو من مثيل له ، وأن أتناول دراسة الكاتب التي ظهرت بعد كتاب **عياد** ، بشيء من التفصيل .

٣ — ١ دراسة **النويهي** للنبر ودوره في خلق الحيوية الإيقاعية في الأمثلة التي يناقشها دراسة ممتعة مضيئة. لكنها دراسة جمالية لحركية الايقاع التي تنبع من نمط واحد من النبر فقط ، هو **النبر اللغوي** الذي تمتلكه الكلمات المفردة معزولة عن أي سياق شعري ، وقائمة بذاتها في حالة وجودية يمكن تسميتها **مطلقة** . ويصعب ، إن لم يستحل ، كما يحاول البحث الحالي أن يظهر ، أن يؤسس نظام إيقاعي متناسق على هذا النمط من النبر وحده ، إلا أن ذلك شيء يتعلق بالمستقبل ولا يمكن التنبؤ به . لكن السليم الواضح هو ان النبر اللغوي لم يلعب في الشعر العربي المنتَج حتى الآن دوراً تأسيسياً جذرياً ، ولم يطوِّر ليشكِّل نظاماً إيقاعياً كاملاً لهذا الشعر . والانتظام الذي أتيح **للنويهي** أن يظهره في بعض أمثلته انتظام **موضعي** : أي انه يحدث في تلك الأمثلة ذاتها ولا يتجاوز ذلك الى أن يكون سمة أساسية للشعر المعروف كله . ويبدو ان هذا الانتظام يعود الى طبيعة البحر الذي تقوم عليه أمثلة **النويهي** كلها ، وهو **الخبب** . وليس من الصعب دعم ما يقال هنا ، فإن تجربة بسيطة تحلّل أبياتاً أو قصائد تقوم على بحور أخرى تدل على سلامته .

إلا أن الجانب السلبي في عمل **النويهي** هو التالي : يؤكد **النويهي** أهمية النبر في الشعر ، وقدرته على خلق نظام إيقاعي متناسق ، وكونه فاعلية جذرية ، لكنه ، في الواقع ، يتصوره فاعلية **إضافية** لا **تأسيسية** ، من حيث دوره في **الإيقاع** . فهو ، على مستوى عميق، يعتبر **الأساس الكمي** المكوِّنَ الفعلي للانتظام في **الإيقاع** ، ويعاين أنساق النبر اللغوي الواقعة على التركيب الكمي على انها مجموعة من الخصائص التي تمتلكها الكلمات المفردة والتي تعطي التعبير طبيعة إيقاعية معينة ، **لكنها لا تشكل أسس الانتظام الوزني فيه** .

وليس أدلّ على حقيقة نظـــرة **النويهي** الى النبر من تفسيره لحدوث (ــ ه ـــ) . فهو يقول إن وقوع النبر على المقطع الأول «يعطي حرية أكبر في الانزلاق على ما بعده وتحويل المقطع الأخير الطويل الى مقطعين قصيرين »[٣] . أي ان دور النبر هنا **دور تعديلي لا تأسيسي** ، فهو يعين على تحقيق التعادل الكمي أو يسمح بتجاوز هذا التعادل ، لكنه لا يتعدى ذلك الى أن يكون الأساس الفعلي للانتظام الوزني ذاته . ومن ينظر الى النبر على انه فاعلية تأسيسية ، فلا شك انه سيحاول تفسير الظاهرة المناقشة على أساس نبري ، كأن يقول ، مثلاً ، إن وجود النـــبر القوي على النواة الأولى في (ــ ه ـــ ه) وكون النواة الثانية تحمل نبراً خفيفاً ، يجعل تجاوب (ــ ه ـــ) مع (ــ ه ـــ ه) طبيعياً ، من وجهة نظر إيقاعية ، لأن الأولى أيضاً تحمل النبر القوي على النواة الأولى ، ويمكن أن تحمل نبراً خفيفاً على الجزء (ـــ) .

لنعد الى نقطة أثيرت أعلاه: يبدو عجز النبر اللغوي عن تحقيق الانتظام في الايقـاع واضحاً حتّى في بعض أمثلة **النويهي** ذاتهـا ، في البيت التالي مثلاً :

IM) « في صمت الفجر ، أصخ ، أنظر ركب الباكين »

يتحدّدُ النبر ، على أساس النظرية التي يقبلها **النويهي** ، كما يلي :

IMN) (ــ ه ــ هx ــ ه ــ هx ــ xــ ه ــ هx ــ ه ــ هx ــ ه ــ ه ــ هx ه)

ولا يمكن بتقسيم البيت الى وحدات على أساس النبر ، أن يتشكل بحر منتظم نميّزه ونعرفه ، ولا بد لكي نعيد التتابعات الى البحـــر المعروف **الخبب** ، من اتخاذ الكم ، أو **التركيب الوتد ــ سببي** ، أساساً للتقسيم . ويتضح عندها وقوع النبر بشكل غير منتظم على مقاطع الوحدات الناتجة :

IMNA) (ــ ه ــ هx / ــ ه ــ هx / ــ xــ ه / ــ هx ــ ه / ــ هx ــ ه / ــ ه ــ ههx)

وفي تقطيع **النويهي** نفسه للبيتين التاليين دليل على صحة ما يقال هنا:

IP) « هذا ما فعلت كف الموت »

IZ) « في كل مكان جسد يندبه محزون »

فهو يقطعهما على أساس النبر كما يلي[4] :

IPD) / هذا / ما فعلت / كفف الـ / موت /

IZD) / في كل م / كانن / جسدن / يندبهو / محزون /

وينعدم هذا الانتظام بانعدام وجود وحدة أساسية متكررة، لكن الأهم هو أن تحديد الوحدات نفسه يبدو اعتباطياً لا يقوم على أساس واضح ، بمعنى ان بداية الوحدة ونهايتها لا تتحدان بموقع النبر ، كما هو المشروط الأساسي في تشكيل البحور في الأنظمة الايقاعية القائمة على النبر (عد الى **الفصل الثالث** من هذا البحث) . [لماذا لا ينقسم البيت (IP) ، مثلاً الى : (هـذا مـا / فعلت / كفف الـ / موت) ، ولمـاذا لا ينقسم البيت (IZ) الى : (في كل / لـ مكا / نن جسد / يندبـ / هو محزون) ؟ وليس في عمل **النويهي** ضوابط تقرر سلامة أحد التقسيمين وتنفي سلامة الآخر . بل إن التقسيمين المقترحين هنا أكثر انتظاماً وتناسقاً من تقسيمي **النويهي** . فالأول يعتبر بدايةَ الوحدة موضعَ النبر القوي دائماً ، والثاني يحقق تبادلاً إيقاعياً شيقاً بالطريقة : (١ ١ ٢ ٢ ١) واضعاً النبر في كل (١) على نهايتها وفي كل (٢) على المقطع الثاني منها] .

ثمة قضية أخرى في عمل **النويهي** تستحق المناقشة . يعتبر **النويهي** تفعيلة الخبب (ــ ــ ٥)[5] . ويفسر ارتباط هذا البحر بالإيقـاع النبري بكون تفعيلته أقصر التفاعيل زمناً . فإذا دخلها **الاضمار** ، حسب رأيه ، (وهو تسكين المتحرك الثاني) « تكونت من مقطعين كلاهما طويل ، فلم يعد فيها مجال يكفي لإقامة الإيقاع على أساس طول المقاطع وقصرها واضطرت الى اللجوء الى توزيع النبر لتحقيق إيقاع شعري » . ثم يرى أن (**لن**)

يتحول بسهولة عن طريق النبر إلى (عِلُ) ، أي (— ٥) ← (— —).
ويقول إن هذا لا يمكن أن يحدث في نظام كمي خالص ، لأن التحولات الممكنة في مثل هذا النظام لا تتعدى ما يلي :

١ — تحول مقطعين قصيرين الى مقطع واحد طويل ، بإلغاء الحركة في ثانيهما : (فَعِ ← فَعْ) .

٢ — تحول مقطع طويل الى مقطع قصير واحد (لا مقطعين) .

أضف الى ذلك ما يمكن حدوثه في الضرب من حذف المقطع الأخير أو تقصيره أو تطويله .

ويسمي النويهي الشعر العربي شعراً كمياً ، ومن هنا يرى ان تحول (— ٥) فيه الى (— —) لا يمكن ، ويستدل بورود هذا التحول في الشعر الجديد على انه يتجه نحو إدخال النبر في إيقاعه[٦] .

ولعل فيما تقدم من المناقشة ما يبرر رفض رأي النويهي هنا ، لأن (— ٥ — —) ما تزال ترد في أبيات أساس انتظامها أساس وتد — سببي (أو كمي حسب مصطلح النويهي) وليس النبر . لكن سؤالاً آخر ينبغي أن يسأل هنا : كيف يتبنى النويهي الرأي القائل إن الشعر العربي شعر كمي خالص ، مع أن التحولات التالية تمكن فيه :

(AO (— — — ٥ / — — ٥) ← ١ (— ٥ / — ٥ / — — ٥)
(BO (— ٥ — ٥ / — — ٥) ← ٢ (— — ٥ / — — ٥)
٣ (— ٥ — / — — ٥) بالإضافة إلى :
٤ (— — / — — ٥) (— ٥ — ٥ — ٥)

أليس في تحول (AO) الى (٢) ما يخالف الشرطين (١ ، ٢) ؟ ويبدو لي أن الرد بأن (— — — ٥ — — ٥) تحولت أولاً الى (١) ثم تحولت الى (٢) وان هذا التحول ، لذلك ، لا يخالف الشرطين المذكورين ، ردٌّ متعسِّف نظري لا علاقة له بفهم إيقاع الشعر وتشكلاته .

ثم أليس في تحول (BO) الى (٤) ما يخالف الشرطين (١ ، ٢) ؟ وقد يُرَدُّ على هذا بأن العروضيين استقبحوا تحول (AO) الى (٤) ، لكن هذا رد عروضي لا يغني . وفي الواقع الشعري أمثلة على هذا التحول في الشعر القديم (خاصة في الرجز ، ويرد في **مجمهرة عبيد را فقرة :** (٣ – ٢ – مم ٦) . هـل ينتج من ذلك أن الرجز ، مثلاً ، حيث يغلب أن يرد هذا التحول ، كان قائماً على النبر ، وإذا صح هذا فهل يبرر تقرير **النويهي** بأن الشعر العربي كمي خالص ؟

إلا أن السؤال الأهم في الرد على تقرير **النويهي** هو : لماذا لا ترد التحولات التي يشير اليها في (١ ، ٢) في كل موضع من الشعر ، بل تقتصر على مواضع دون أخرى ؟ إذا سلمت النظرية الكميـة ، أفليس من الطبيعي أن نتوقع ورود هـذه التحولات بشكل مطلق ، لا بصورة محدودة ؟

أخيراً ، يقـول **النويهي** « ان الشعر الجديد ، وان يكن لا يزال مرتبطاً بالأساس الكمي التقليدي ، قد خطا خطوة لا شك في طبيعتهـا نحو إدخال النظام النبري في إيقاعه »[٧] .

ويُسأل هنا : لماذا لا يرى **النويهي** أن نمط النبر الذي يدرسه (وهو النبر اللغوي) لا يوجد في الشعر القديم ما دام واضحاً أنه لا يعتبر هذا النبر مؤسِّساً لنظام إيقاعي متناسق يغاير النظام الكمي ويأتي بديلاً عنه ، بل فاعلية لغوية إضافية تنشأ ضمن النظام الكمي وضمن تقسياته وتشكلاته ، وما دام ، أيضاً يعتمـد في تحديد النبر على طبيعة الكلمات العربيـة التي استخدمت في كلا الشعرين القديم والحديث ؟

٣ – ٢ تكفي عمل **محمد طارق الكاتب** ، لكي يستحق مكاناً بارزاً في الدراسات العربية المعـاصرة ، روحُ الجدية ، والإخلاص العلمي ، والتقصي المطلق ، التي تتحقق فيه . إن ابحاثاً من هذا المستوى لن تحقق

في إثارة القارىء وإيقاظ حسٍّ الاكتنساه والتحليل الموضوعي الصارم في نفسه ، مهما كانت النتائج التي تصلها . ولعل هذا أن يصدق الى درجة أبعد في سياق الثقافة العربية المعاصرة ، حيث تطغى روح من الاستخفاف، والمحاكمة المتسرعة الفجة ، والتقاعس عن التعمق والدأب ، تبعدنا جذرياً عن الروح النابضة في أعماق تراثنا الفكري .

٣ ــ ٢ ــ ١ الحماسة الواضحة هنا لعمل **الكاتب** حماسة لروح العالم ومنهجيته ، لكن النتائج الفعلية التي يصلها تعجز عن إثارة مثــل هذه الحماسة،على الأقل في نفس كاتب هذا البحث . ذلك أن إظهار الانتظام الرياضي لأوزان الشعر العربي ، وقابليتهــا للتحليل على أساس الأرقام الثنائية ، كما يتبلور في عمل **الكاتب** ، لا يعدو أن يكون تسجيلاً علمياً أميناً لكلّ ما قاله **الخليل** . وهو قبول لمفهوم **الخليل** عن طبيعة الوزن ، ومكوّناته [باستثناء نقطة تناقش في فقرة (٣ ــ ٢ ــ ٣ يلي)] وطــرق تركيبها ، ولمفاهيم الزحافات والعلل بكل ما فيهــا . ولا تتحول دراسة **الكاتب** في أي موضع منها الى دراسة للإيقاع بما هو فاعلية حيوية وحركة في الشعر . من هنا يبدو لي أن لعمله كل قصور عمل **الخليل** ، بل انه ليزيد قصوراً لأنه يزداد تعقيداً . فهو لا يمنح القارىء دربة تعينه عــلى تحسس الإيقاع وأبعاده التعبيرية ، بل يحيله دائماً إلى جداول حسابيــة لا تؤدي وظيفة أبعد من كشف اسم البحر وتركيبه .

وبهذا يلغي **الكاتب** أحد أهم جوانب علم العروض التقليدي : وهو تدريب المبتدىء وإيصاله الى درجة من الإدراك يصبــح فيها قادراً على تحسُّس طبيعة البحر وتمييزه بمباشرة وعفوية . **فالكاتب**،كما تقول المقدمة، يجعل « أبسط طلاب المتوسطة أو الثانوية » يعرف البيت وبحره ونوعه، بتحويل الحروف المتحركة والساكنة الى أرقام ثنائيـة وعشرية ثم الرجوع الى الجداول الملحقة ، كما يرجع الى جداول اللوغاريتمات »[٨] .

وعمل **الكاتب** كله يقوم على مبدأ جذري يلتقي بالمبدأ الذي يقوم عليه البحث الحالي في نقطة مهمة ، ويفترق عنه في نقطة لا تقل أهمية : **فالكاتب** يصل النتيجة الجوهرية ذاتها التي يصلها البحث الحالي، وهي تتمثل في المقطع التالي : « قبول الخبن والطي والقبض والكف جميعاً في الصدر والعجز لا يغير في عدد الأحرف المتحركة فيها ، وبمعنى آخر يبقى عدد الأصفار الموجودة بالأرقام الثنائية ثابتاً ، ومن هذا يمكننا القول بأن الأذن العربية التي اعتادت الشعر العربي تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزماً في حشو الصدر أو العجز ، مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتاً ، أما عند تطبيقه على العروض، أو الضرب فيصبح عندئذ ملزماً »[٩] .

لكن هذا الالتقاء لا يوحد بين عمله وبين البحث الحالي ، لأنهما يفترقان افتراقاً جذرياً بعد هذا الالتقاء . ذلك أن ما يقرره **الكاتب** ، والبحث الحالي ، له سلامة نسبية مشروطة بشرط جوهري لا يبدو أن **الكاتب** يتنبّه اليه هو **بقاء النواة (ـــ ٥) في موضعها من الوحدة (التفعيلة)** فإذا بقي عدد المتحركات ثابتاً وتغيّر موضع النواة ، من حيث علاقاتها ببقية المتحركات والسواكن، انتفتْ صحة الملاحظة المذكورة. وإخفاق **الكاتب** في إدراك هذا الشرط يترك آثاره على عمله كله ويجعله ، على مستوى التنظير والدراسة التطبيقية معاً، أقل قدرة على الإفادة مما كان يمكن له . وفيما يلي من مناقشة توضيحٌ لهذه النقطة .

أول ما يفترضه تأكيد الأهمية المطلقة للتساوي في عدد المتحركات بين التفعيلتين هو **أن التفعيلة(ـ ٥ ـــ ٥ ـ ٥) تعادل التفعيلة (ـ ٥ ـ ٥ ـــ ٥)** والتفعيلة (ـــ ٥ ـ ٥ ـ ٥) من حيث دورها الوزني ، وهذا ، ببساطة، يقضي على روح النظام الإيقاعي للشعر العربي ، كما سيؤكد البحث الحالي (**عد : الفصل الرابع**) ويفترض التأكيد المذكور أيضاً أن الأذن العربية

تقبل حذف الساكن من أي من هذه التفعيلات وكون التفعيلة الناتجة ذات دور وزني معادل للأصل ، في أي موضع من الشعر العربي : أي ان (ــ ه ــ ــ ه) مثلاً ، التي يعادل عدد المتحركات فيها ما في (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) و (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) و (ــ ه ــ ــ ه ــ ه) من متحركات ، تصلح بديلاً لهذه التفعيلات جميعاً . وهذا ، أيضاً ، مناقض لنظام **الخليل** الذي يبني **الكاتب** عمله عليه ، ولروح الإيقاع في الشعر العربي .

ومن نتائج إخفاق **الكاتب** في إدراك الدور الجذري للنواة (ــ ــ ه) في أوزان الشعر العربي أنه ، في دراسته التطبيقية ، يخطىء وصف أبيات عديدة وتقسيمها الى تفعيلاتها المكونة .

وفي تحليله للأبيات التالية ما يوضح هذا الخطأ :

م٩١ ــ « أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب »

(ا . ا . ا .. ا .. ا . ا .. ا . ا . ا . ا . ا . ا ... ا ... ا .)

تمييز المتحركات والسواكن هنا مضطرب ، لأنه قائم على جهل بقاعدة أساسية في العروض وهي أن (الهاء) المتحركة بعد متحرك يجب أن تشبع . والاشباع في (**أهله**) يؤدي وظيفة جذرية هي توفير النواة (ــ ــ ه) وعدم الاشباع يؤدي الى إلغاء هذه النواة ، وبالتالي الى تقسيم البيت الى أجزائه بطريقة مضطربة . وهذا ما يفعله **الكاتب**، فهو يصف البيت بالأرقام العشرية كما يلي :

(٢ ٤ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢ ٢ ٨ ٢ ٨ ٢)

معتبراً (**أهله مل**) تفعيلة واحدة مؤلفة من (٨٢) ، ويقرر على هذا الأساس أن الشطر « يتطابق مع الأوزان التي بيناها »[١٠] . لكن تحليل البيت كما تقترح الدراسة الحالية **(عد : الفصل الأول ، فقرة ١٢ــ٢ــ٣)** وكما يفترض ذلك العروض التقليدي ، يؤدي الى التقسيم التالي للبيت :

(ـ ه ـ ـ ـ ه / ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه)
(ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ه)

أي : (١ ٣ ١ ٢ ١ ١ ١) (١ ١ ٢ ١٢ ٢١ ٢ ١)
وبطريقة **الكاتب** (٢ ٨ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢) (٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٤ ٢ ٤)

وهكذا يظهر تناسق الشطرين شبه المطلق (لأن ثمة خلافاً في العروض والضرب) ، هذا التناسق الذي غاب عن البيت في شكله الذي يقترحه **الكاتب** . ويظهر هذا التنـــاسق أن البيت من **مخلع البسيط** . أما وصف **الكاتب** له فيحيل نسبته الى **مخلع البسيط** ، مع أن **الكاتب** ينسبه فعلاً الى هذا البحر .

م م ٢ — « يا رب ماء وردت آجن سبيله خائف جـــديب »

يفعل الكاتب هنا بالشطر الثاني من البيت ما فعله في (أهله ملحوب)، واصفاً إياه كما يلي[11] :

« سبيله خائف جديب »
(..ا ...ا ..ا ..ا .ا)
(٤ ٨ ٤ ٤ ٢)

ولا يتأثر وصفه للبيت بعدم إشباع (**الهاء**) ، لأن همه الأول إحصاء عدد المتحركات،وهذا العدد لا يتغير سواء أُشْبعت (الهاء) أم لم تشبع .

وواضح أن هذا الوصف خاطىء ، وسبب الخطأ هو إخفاقه في إدراك أهمية دور النواة (ـ ـ ه) فيه .

م م ٣ — « وبدلت منهم وحوشاً وغيّرتْ حالها الخطوب »

في هذا البيت ، حيث يتوفر انتظام مطلق بين الشطرين ، يبلغ تخبط **الكاتب** ذروته ، فهو يعتبر الشطر الأول مؤلفاً من : (٤ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢) والشطر الثاني مؤلفاً من (٤ ٤ ٢ ٤ ٢) .

ولا يضيع بهذا انتظام البيت فقط ، بل يستقي منه قاعدة نظرية عن تركب البحر من شطرين أحدهما يتألف من (٩) **متحركات** والآخر من (١٠) **متحركات** ، ويصف الشطر الأول بأنه « شاذ »[١٢] .

وواضح أن الاضطراب يعود الى أن **الكاتب** يختار القراءة (**منهمْ**) بالسكون على (الميم) مع أنه يتنبه الى إمكان قراءة (**منهمُ**) بإشباع (الميم) . وليس في نظامه ما يفرض إحدى القراءتين ، لإهماله دور النواة (ـــ ٥) .

ومن الواضح أيضاً أن التركيز على أهمية عدد المتحركات يجعل تحليل الشطر (عيناك دمعهما سروب) الى (مستفعلن متفاعلاتن) مشروعاً ، مع ان ذلك ، في سياق البيت والقصيدة ، غير مشروع .

م م ٤ — « فإن يكن حال أجمعها فلا بدي ولا عجيب »

في وصف هذا البيت ، لا يفرق **الكاتب** بين (**علن فا**) و (عِلَتُن) [أو (فعولن) و (فعلن)] لأن عدد الأصفار (المتحركات) فيها واحد[١٣] ، مع انهما إيقاعياً مختلفتان جذرياً .

م م ٥ — « أوبك قد أقفر جوها وعادها المحل والجدوب »

يفضل **الكاتب** رواية لهذا البيت على أخرى لأن عدد المتحركات في إحداهما (١٠) في كل من الشطرين ، مع أن الشطر الأول حسب الرواية التي يفضلها له طبيعة إيقاعية مختلفة عن الطبيعة الإيقاعية للشطر الثاني ، رغم تساوي عدد متحركاتهما [١٤] . ومع ان الرواية المفضلة قد تنتج التفعيلة (ـــ ٥ ـــ ـــ) بدل (ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) .

ويسود الاضطراب المناقش هنا تحليل **الكاتب** لأبيات أخرى من القصيدة ، إلا أن تقصي ذلك لا ضرورة له [**عد** ص ٢٠٠ : **تلطه شمأل هبوب**، وص ٢٠٢ : **فأدركته فطرحته** ، **وعد** كذلك الى تحليله للبيت :

« **الا سجيات ما القلوب** ... » حيث يكتفي بالقول إن عدد متحركات الشطر الثاني (١٢) ويفضل رواية أخرى له لأن عدد متحركاتها (١٠) دون أن يتنبه الى الإيقاعية للتغير من (— ه — — ه) الى (— — ه — ه) إطلاقاً] .

لعل هذا الاضطراب في تحليل **الكاتب** التطبيقي أن يكون أقوى دليل على أن في عمله من القصور ما ينجو منه حتى عمل **الخليل** نفسه ، لأن الضوابط التي تتوفر في نظام **الخليل** معدومة في دراسة **الكاتب** . وتتوضح هذه النقطة في قراءته للبيت التالي [حيث يقرأ (**وهْي**) بسكون **(الهاء)**، ثم يحصي عدد المتحركات ، ويقبل الناتج رغم الاضطراب الواضح فيه، ولا يتوقع طبعاً أن يتساءل الكاتب عن أسباب الاضطراب ، لغياب أي ضابط لامتحان سلامة التحليل] :

م م ٦ — « فنفضت ريشها وولت وهي من نهضة قريب »

تبعاً لقراءة **الكاتب**[15] يتــألف الشطر الثاني من : (— ه — — ه — ه — — ه — — ه — ه) ، مخالفاً تركيب الشطر الأول : (— — — — ه — ه — — ه — — ه — ه) . والواقع أن الشطرين متحدا الهوية الإيقاعية، وأنهما يتركبان كما يلي :

(— — — — ه / — ه — — ه / — — ه — ه)
(— — — — ه / — ه — — ه / — — ه — ه)

لكن اكتشاف هذا الاتحاد مشروط بقراءة الشطر الثاني قراءة معينة ، بتحريك (**الهاء**) من (**هي**) بالكسر .

ويستغرب أن **الكاتب** ، رغم تدريبه العلمي ، يعامل بعض الظواهر بطريقتين مختلفتين دون مبرر إطلاقاً[16] . فهو يشبع (**الهاء**) كتابة في **(حوده)**

ولكنه لا يشبعها في (**نحوه**) من البيت التالي (رغم أنهـــا في الموضعين تمتلك الخصائص الموضوعية ذاتها) :

م م ٧ — « فنهضت نحوه حثيثاً وحردت حرده تسيب »

وهو بذلك يهدم إيقاع البيت تماماً، مع أنه إيقاع منتظم في الشطرين، وهو إيقاع مخلع **البسيط**[١٧] .

[يبدو أن ثمة خطأ مطبعياً في وصف **الكاتب** للبيت بالأرقام كما يلي:
(....ا . ا . ا .. ا . ا . ا   .. ا .. ا . ا .. ا .. ا .. ا . ا)
(١٦ ٢ ٤ ٢ ٢)
وأنه يقصد (....ا . ا ....ا . ا في الشطر الأول]

ويستنتج **الكاتب** ، رغم ذلك ، أن **عبيد** يعمد إلى إبقاء عدد الأحرف المتحركة واحداً في الشطرين ، وأنه بذلك يخالف الشعر الذي يخضع لنظام **الخليل** الذي يعتمد عـــلى « تماثل إيقاع الأحرف المتحركـــة والأحرف الساكنة »[١٨] . وما يقوله **الكاتب** شيق لكنه ليس سليماً .

لعل أحسن ما يؤكد سلامة النقد الموجه هنا الى عمل الكاتب لإخفاقه في إدراك أهمية النواة (ـــ ٥) هو جداوله ذاتها ، لأن تركيزه عـــلى عدد المتحركات في نسبة بيت شعري إلى بحر دون آخر يقود الى نتيجة متوقعة : هي الاضطراب في نسبـــة كثير من الأبيات ، لتساوي عدد متحركاتها وإمكـــان نسبتها ، لذلك ، الى أكثر من بحر أو بحرين . **والكاتب** يدرك، كما هو واضح ، أن ثمة بحوراً تتساوى في عدد متحركاتها، لأنه يقسم البحور جميعاً الى ثلاث فئات على أساس عدد المتحركات في كل فئة . لكنه ، مع ذلك ، لا يدرك أن هذه الحقيقة تهدد سلامـــة عمله كله . كما أن ثمة حقيقة أخرى تهدد هذه السلامة : هي أن البحر الواحد قد يتخذ أشكالاً يتغير فيها عدد المتحركات فيـــه ، كما تظهر جداول **الكاتب** نفسها ، وكما يؤكد البحث الحالي (**عد الفصل الأول**).

٣ـ٢ـ٢   في بحث **الكاتب** عن نمط أساسي وصورة مثالية لكل بحر ، يحاول أن يركب دوائر لِطَيْف البحور ، أي الأشكال الشعرية الفعلية للبحور . ويستغرب هنا أنه،جرياً وراء الانتظام المطلق في الدائرة، يعطي البحور أشكالاً لا تكون لها في الواقع الشعري ، أو يختار شكلاً واحداً من أشكال البحر معتبراً إياه الشكل الفعلي للبحر ونافياً لبقية أشكاله، مع أن بعضها أكثر شيوعاً من الشكل الــذي يختاره [19] . ويبدو لي أن هذا التشويه لأشكال البحور يلغي قيمة الدائرة الناتجة . ولا شك أن دوائر **الخليل** ، على علاتها ، أفضل من دائرة **الكاتب** ، لأن الأولى تفترض شكلاً أعلى **يتضمن** شكل البحر الشعري ؛ أما دائرة **الكاتب** فإنها تفترض شكلاً **أقل كمالاً** من الشكل الشعري للبحر ، ولا تدلنا الى سبيل اشتقاق هذا الشكل الشعري من الشكل الأدبي[20] .

ويبطل فعلَ **الكاتب** هذا سلامةُ ادعائه بأنه يمكننا ايجاد وزن موحد يربط كافة بحور الشعر العربي بعضها ببعض ، ورأيَه أن هذا الوزن هو التسلسل (٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢) وهكذا ... فهذا التسلسل لا يستطيع وصف ما فيه التتابع (فا فا فا) من البحور ، وهو يهمل دلالة اتجاه التتابع الأفقي من (٤) الى (٢) : (٤ $\rightleftarrows$ ٢) .

٣ـ٢ـ٣   أعود الآن الى الأساس الجذري لعمل **الكاتب** ، وهو استخدام الأرقام الثنائية لوصف موازين الشعر العربي . يبدو لي ، رغم الصيغة المدهشة لاستخدامه للأرقام ، أن إدخالها في وصف الأوزان قليل الجدوى ، أو هو بالأحرى ، غير ضروري . ذلك أن الأمر الجوهري فعلاً هو اكتشاف أهمية بقاء عدد المتحركات واحــداً ، وموضع النواة (ـــ ٥) واحداً ، في تفعيلتين لكي يتحقق تعادلها الإيقاعي . وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه البحث الحالي . أما أن نمضي من إدراك أهميــة تساوي عدد المتحركات لِنَصِفَ (**مستفعلن**) مثلاً بالأرقام الثنائية ، ثم

نحوّل هذه الأرقام الى أرقام عشرية ، بالطريقة التالية : [(. ا . ا .. ا) أي (٤ ٢ ٢) = ١٦] ثم نقول إن (مستفعلن) حين تخسر ساكنيها تصبح : (. . . . ا) أي ١٦ وتظل قيمتها واحدة ، فهذا ، في رأيي ، تعقيد لا مبرر له وإضاعة لبساطة الإدراك الأساسي لأهمية المتحركات .

ومن الشيق جداً ان **الكاتب** نفسه يهجر أرقامه الثنائية حين يصل مرحلة الدراسة التطبيقية . والسبب بسيط جداً : وهو أن استخدام هذه الأرقام أمر لا تدعو اليه ضرورة . واعتبارها شيئاً جديداً أمر زائف ، فما هي في واقع الأمر إلا رموز التقطيع العروضي المعروف الى متحرك وساكن . أما الأرقام العشرية فإنها تزيد الأمر تعقيداً ، لأن ما نحتاجه فعلاً هو الأرقام البسيطة (١ ، ٢ ، ٣) وأحياناً (٤) . وهذه الأرقام تثبت أهميتها وكفاءتها لوصف أوزان الشعر العربي ، كما يُظهر استخدامها في البحث الحالي .

أود الآن أن أؤكد النقد الموجه الى عمل **الكاتب** على أساس تعقيده . وليس أدل على هذا التعقيد من دراسته للبيت :

UQP) « اذا قامتا تضوع المسك منهما نؤوم الضحى فاحت بريا القرنفل »

فهو يلجأ الى كتابة الأرقام الثنائية ، ثم العشرية ، ثم إحصاء المتحركات. ومع ذلك يخفق في تحديد البحر . ويعود عندها الى جداوله المفصلة ليختار جدول الفئة التي يبلغ عدد متحركاتها (١٤) . وهنا يجد جدولين ، فيتابع عمله بالبحث عن الأرقام الثلاثة الأخيرة للصدر والعجز ، فيجدها في تسلسلين من جدول معين ، ثم يفاضل بين التسلسلين ليختار ، أخيراً، أحدهما ويكشف بذلك اسم البحر[٢١] . ولا يتم له ذلك إلا بعد امتحان ما يزيد على عشرين تركيباً محتملاً من الأرقام . ومن الشيق هنا ان **الكاتب** يقول إن الرقم (٤) في صدر البيت أصله (٢٢) ، ويعيدنا هذا الى إغفاله

لدور النواة (ـ ـ ه) لنتساءل : وكيف عرفنا أن (٤) أصلها (٢٢)؟ ولماذا لا تكون (٤) الأخرى في البيت مؤلفة من (٢٢) ما دام الجدول نفسه لا يفرق بينهما لأنه لا يأخذ موضع النواة (ـ ـ ه) بعين الاعتبار ؟ ويسأل أخيراً: كيف نقسم الأرقام التي حددنا وزن البيت بها الى وحدات؟ وأي ضوابط تفرض تقسيم الأرقام : (٤ ٢ ٤٤٤ ٤٤٢) بحيث تنتج منها الوحدات : (فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن) ؟

وهل هناك ما يمنع تقسيم هذه الأرقام الى (٤٢٤ / ٤٤ / ٤٢ / ٤)؟

لكن أكثر ما يفاجىء الباحث هو أن الكاتب يصل في تحليل بيت آخر الى اكتشاف الخطأ فيه ، بعد أن يفترض اننا نعرف وزن البيت مسبقاً[٢٢] وفي هذا الفعل إضاعة لمعنى عمله الجوهري الذي يهدف الى كشف البحر بالدرجة الأولى .

٣ـ٢ـ٤ يبقى ، أخيراً ، أن أشير الى زئبقية النتائج التي يصلها الكاتب أحياناً . في تحليله لبيتي أبي العتاهية :

AAJ) « للمنون دائرات يدرن صرفها
فتراها تنتقينا واحداً فواحدا »

يتبنّى زحافات منفرة وينتهي الى نسبة البيتين الى **الرمل** ، قائلاً إن **أبا العتاهية** لم يكن مستنبطاً[٢٣] . ويُسأل هنا : هل هناك ما يحول دون تقسيم البيتين بطريقة تلغي الزحاف الثقيل فيهما . وتؤكد أن **أبا العتاهية** كان في الواقع ، مستنبطاً ؟ ألا يمكن أن نصف البيتين بالطريقة التالية :

AAJR) (ـ ه ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ـ ه // ـ ه ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ـ ه)
(ـ ـ ـ ه / ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه // ـ ه ـ ه ـ ـ ه /ـ ـ ه ـ ـ ه)

ونكشف التناسق الإيقاعي الجديد فيهما وقيامها على تبادل ($\frac{M}{SL}$) مع ($\overrightarrow{SSL}$) و ($\overrightarrow{LL}$) بالشكل :

(١ ٢ // ١ ٢)
(١ ٢ // ٢ ٢)

(را. من أجل توضيح الرموز المستخدمة هنا **الفصل الثالث**) .

٣-٢-٥ رغم هذه الجوانب السلبية تأتي دراسة **الكاتب** لتسهم في تأكيد عدد من النقاط المهمة ، من وجهة نظر هذا الباحث . أولها دراسته لوجه التشابه بين آلية موازين الشعر العربي وبين طريقة عمل الحسابات الالكترونية ، وتعميق هذه الدراسة لأهمية اتخاذ المتحرك والساكن أساساً لفهم إيقاع الشعر العربي[٢٤] . وثانيها اعتبار **الكاتب** المكونين الوزنيين (--٥) (-٥) النواتين المؤسستين في أوزان الشعر العربي ، بالإضافة الى المكون (---٥) ، ثم اعتباره المكون (-----٥) ممكناً . يضاف إلى ذلك رفضه لتقبل **السبب الثقيل والوتد المفروق** وقوله إنه لا ضرورة لهما[٢٥] . (لكن من الغريب أن **الكاتب** رغم رفض **الوتد المفروق** يتقبل التفعيلة (**مفعولات**)[٢٦] المبنية عليه في نظام **الخليل** . وثالث النقاط المهمة هي ، كما ذكر سابقاً ، تأكيده لأهمية المتحركات في الوزن ، مع انه يعجز عن توضيح إمكان تحول (-٥--٥) الى (-٥-٥) وخسارة أحد متحركاتها في مواضع دون أخرى)[٢٧] .

٤ - ثمة دراسة أخرى لم يستعرضها **عياد** بعناية ، مع أنه أشار الى صاحبها ، هي دراسة **فايل** . ورغم انني أخصص فصلاً كاملاً لهذه الدراسة ، أود أن أشير هنا الى نقطة أولية لم أشِرْ اليها في الفصل المذكور .

مناقشتي لتفسير **فايل** لعمل **الخليل** مبنية على تحليل دراسة **فايل** القصيرة نسبياً التي كتبها في «**دائرة المعارف الإسلامية**» (Encyclopaedia of Islam) الطبعة الجديدة ، تحت عنوان **عروض** (Arud) . لكن **فايل** نشر كتاباً مستقلاً عن العروض العربي يبدو أنه عرض فيه آراءه بإسهاب. والكتاب

لسوء الحظ ، باللغة الألمانية ، ولذلك لم يتح لي الاطلاع على ما فيه من آراء .

إلا أن لهجة المقالة في (د. م. أ) تشعر بأنها تلخيص مركز سليم لأبحاث **فايل** . ثم إن الكتاب صدر عام ١٩٥٨ ، بينما صدرت المقالة عام ١٩٦٠ . ويرجح أن تكون المقالة تمثيلاً صحيحاً لآراء **فايل** . فمن المستبعد أن يكون وصل إلى نتائج مهمة في الكتاب ثم لم يذكرها في المقالة . لكنني رغم ذلك ، أؤكِّد أن النقد الذي أوجهه الى عمله يقتصر على ما ورد في المقالة . واذا كان الكتاب نفسه يحوي نقاطاً لا ينطبق عليها نقدي ، أو تظهر خطأ تفسيري . فمن الطبيعي أنني أعتبر ما أقوله عن هذه النقاط قاصراً بل لاغياً .

ولن أتعرض في هذا النقد الى مقالة **فايل** عن العروض في الطبعة القديمة من (د. م. أ) لسببين : الأول هو أن **فايل** نفسه لا يشير اليها ، ويوحي بذلك أنه لا يتبنى الآراء التي عبر عنها في عام ١٩١٣ ؛ والثاني هو ان المقالة من السطحية والسذاجة بحيث أنني لا أجد مبرراً لتخصيص الوقت والمساحة الطباعية لاستعراضها . إلا أن من الشيق أن يشار الى النقطة التالية: لعمل **فايل** في مقالته القديمة روح من التعالي الفكري والغرور عجيبة ، وهجومه فيها على **الخليل** يدهش الباحث الجاد. ورغم أن **فايل** أدرك **بعد سبع وأربعين سنة** أن ما قاله في مقالته تلك لا قيمة كبيرة له ، ورغم اكتشافه المدعي لروح عمل **الخليل** ، فإن الروح التي تسود دراسته لم تتغير . في مقالته الجديدة من التعالي الفكري والثقة بالنفس والصلابة في الآراء ما يضاهي ما في مقالته القديمة . ومن المؤسف أنه لم يفد من اكتشافه لضحالة آرائه السابقة فيخفف من غلوائه في تأكيد صحة آرائه الجديدة صحة مطلقة .

٥ ــ لعمل **الخليل** أبعاد كثيرة ما تزال غامضة ، رغم تتابع قرون

من الدراسة له . وقد يبدو مدهشاً أن أحد أعمق جوانب عمله جذرية لم يفهم بعد : طبيعة تصوره للنظام الذي أسسه والمصطلح الذي صاغه ليدل على هذا النظام : « **العروض** » .

لقد اقترحتْ تفسيرات عدة لهذا المصطلح ، ما يزال أكثرها دلالة تفسير بعض النحويين العرب القائل ان علم الأوزان سمي العروض لأن الشعر **يُعرض عليه** .

لكن بعض المستشرقين ، على عادتهم في رؤية الجمل والخيمة في كل ما تنفس به العرب ، أكدوا ان العروض اسم للناقة ، أو انها مشتقة من الخيمة متبعين في ذلك رأياً أبداه أحد النحاة على سبيل الاجتهاد لا أكثر. ومن المدهش أن أحدهم ، **فايل** ، الذي ينصب نفسه حكماً قاطعاً في كل ما يتعلق بإيقاع الشعر العربي ، لم يلقِ بالاً الى التفسير العربي المجمع عليه ، بل تبنى ما تبناه مستشرق آخر هو **لين** (Lane) دون مبرر علمي إطلاقاً ، مع ان التفسير العربي المتقبل يستند الى اللغة والى ملاحظة خصائص النظام الذي اكتشفه **الخليل** ، على عكس التفسير الآخر الذي لا يستند الى أي من الظاهرتين . يؤكد **فايل** أن المصطلح «**العروض**» اشتق من المعنى الحقيقي المحسوس لكلمة « **عروض** » التي تشير الى « عمود أو قطعة من الخشب في وسط الخيمة ، والتي تشكل الدعم الرئيسي لها » . ومن هنا ، يقول فايل ، سمي الجزء الوسيط من البيت الشعري«**عروضاً**» لأن هذا الجزء (التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول) هو مركز بيت الشعْر وأهميته فيه تعادل أهميته في **بيت الشَعْر** .

لكن **فايل** ، في اندفاعه ، لا يكلف نفسه مشقة البحث والتدقيق ليتحقق من سلامة أسس التفسير الذي يتبناه ، بل يكتفي بالاقتباس عن مستشرق آخر ، كأن القول الفصل في كل ما يخص الثقافة العربية لا بد أن يصدر عن مستشرق . فهو أولاً يعرض عن التفسير العربي

المتقبل إعراضاً تاماً دون تمحيص له ، ثم يحجم عن العودة الى المراجع اللغوية العربية ليتأكد من أن ما يقوله عن المعنى المحسوس لكلمة **«عروض»** أمر سليم . ولو فعل لاكتشف أن « **العروض** » لا تعني العمود الذي يسند الخيمة في وسطها . والقـول الفصل في ذلك لا ينبغي أن يأتي من أي معجم للغة كان ، بـل ينبغي أن يأتي من أقدم المعاجم ، من المعجم الذي صنفه مؤسس علم العروض نفسه **الخليل بن أحمد** . لقد ترك لنـا الخليل **كتاب العين** ، وترك لنا فيه تحديده هو لمعنى كلمـة « **عروض** » كما سمعها تستخدم وكما ألِفَها . **والخليل** يقول ما يلي :

« والعروض : عروض الشعر ، لأن الشعر يعرض عليه ، ويجمع أعاريض ، وهو فواصل الانصاف .

والعروض تؤنث ، والتذكير جائز .

والعروض : طريق في عرض الجبل ، وهو مـا اعترض في عرض الجبل في مضيق ويجمع عروض »[٢٨] .

هذه المعاني هي كل ما يعرفه **الخليل** نفسه لكلمة « **عروض** » . وما قصده **الخليل** بالمصطلح « **العروض** » محدد بدقة في تعبيره « **لأن الشعر يعرض عليه** » . وهذا هو التفسير الذي لم يلقِ اليه **فايل** بالاً ، مع انه تفسير خالق العلم وخالق المصطلح. أثمة درجة أعلى من اللامبالاة والعنجهية؟

وسعي المستشرقين وراء الخيمة والجمل لا يقف **بفايل** عند هذا الحد من رفض الحقيقة بل يدفعه ، كما دفع **لين** الى خطأ آخر . لو ان **فايل** **ولين** اختلط عليهما أمر **«العروض»** لشبه الكلمة بكلمة **«عارضة»** وكانت « **عارضة** » فعلاً تعني العمود في وسط الخيمة لهان الأمر . لكن كلمة **«العارضة»** نفسها لا تعـني العمود وسط الخيمة ، **على الأقل كما فهمها صاحب العروض** . يحدد **الخليل** هذه الكلمة كما يلي :

« عارضة الباب : الخشبة التي هي مساك العضادتين من فوق .
وفلان شديد العارضة : أي ذو جلد وصرامة .

...

والعوارض: سقائف المحمل العراض التي أطرافها في العارضتين ، وذلك أجمع سقائف .

المحمل العراض ، وهي خُشُبُه، وكذلك العوارض فوق البيت المسقف اذا وضعت عرضاً .

والعوارض الثنايا »[٢٩] .

فكيف قلب **لين** و**فايل** العارضة من خشبة **أفقية** تمسك العضادتين الى ركيزة **شاقولية** تدعم الخيمة ؟ وفي اشتقاق « **العارضة** » من « **العرض** » ما يبرز طبيعتها الأفقية . لعل **فايل** أن يقلب العوارض (الثنايا) الى وضع عمودي أيضاً ليرى ما يشتهي أن يراه !

يتبين مما سبق أن ما ينسبه **لين** و**فايل** الى العروض واشتقاقها للكلمة خاطىء . حتى لو عرف العرب «العروض» بالمعنى الذي يذكرانه ، فلا قيمة لذلك لأن الخليل نفسه لم يعرف ذلك المعنى . (وما يقوله لين هو رأي لأبي اسحق : « وانما سمي وسط البيت عروضاً لأن العروض وسط البيت من البناء . والبيت من الشعر مبني في اللفظ على بناء البيت المسكون للعرب ، فقوام البيت من الكلام عروضه كما أن قوام البيت من الخرق العارضة التي في وسطه ، فهي أقوى ما في بيت الخرق ، فلذلك يجب أن تكون العروض أقوى من الضرب ، ألا ترى أن الضروب النقص فيها أكثر من الأعاريض »)[٣٠] .

٥ـ١ لنعد الى تحديد **الخليل** الآن . تحليل التحديد قد يكشف لنا ليس اشتقاق العروض فقط، وانما طبيعة العلم الذي اخترعه **الخليل** وتصوره له . لنورد التحديد من جديد :

« العروض : عروض الشعر لأن الشعر يعرض عليه، ويجمع أعاريض ، وهو فواصل الأنصاف ، والعروض تؤنث ، والتذكير جائز » .

العروض ، يقول **الخليل** هو فواصل الأنصاف ، والنصف هو شطر البيت . هذا يعني بوضوح، كما نعرف ، أن العروض هي الوحدة الأخيرة في الشطر الأول من البيت .

لكن ما معنى التعبير **« لأن الشعر يعرض عليه »** ؟

ومن تركيب الجملة نفهم أن الوحدة الأخيرة في البيت – العروض – **هي الوحدة التي يعرض عليها الشعر** . وسواء أكان الشعر هنا يعني البيت أو القصيدة أو الشعر كله ، فإن تحديد **الخليل** يوحي بأمر من الخطورة بمكان كبير . هل كان **الخليل** يبدأ عمله على تحليل بيت من الشعر **بتحديد وحدته النهائية أولاً** : أي بعرض الشعر على وحدته النهائية في الشطر الأول ؟ لا يمكن القول إن **الخليل** قصد أن آخر البيت يعرض على الوحدة الأخيرة في الشطر الأول ، ذلك لأن آخر البيت (الضرب) يختلف اختلافاً جذرياً في كثير من الأحيان (كما يظهر **الخليل** نفسه في دراسته) عن العروض . لا يبقى ، إذن ، إلا أن **الخليل** كان يعرض الشعر على الوحدة الأخيرة في الشطر الأول : أي يتخذها منطلقاً لتحديد تركيب الشعر . والوحدة الأخيرة في بيت شعر عربي تسمح لنا بعد تحديدها بتحديد ما قبلها عودة الى الوحدة الأولى في البيت . والوحدة الأخيرة أيضاً، بتحديد وزنها ، تسهل عملية وزن الكلمات التي قبلها كلها .

هل كان **الخليل** يأخذ بيتاً له التركيب التالي :

(٥ – ٥ – ٥ – – – – ٥ – – ٥ – ٥ – ٥ – – – – ٥ – –) (UNK

ويرى صعوبة تحديد وحدات البيت بالمبدأ الأول لأنها يمكن أن تكون:

(٥ – ٥ – / ٥ – – – – / ٥ – – ٥ – / ٥ – ٥ – – – / – ٥ – –) (UNK 1

(٥ – ٥ – ٥ – – – / – ٥ – – – /٥ – ٥ – ٥ – – – / – ٥ – –) أو (UNK 2

لذلك كان يبدأ بالوحدة الأخيرة فيقول إنهـا تتألف من :

(ــ ــ ه ــ ه ــ ه)

ولا شيء آخر، على أساس أن الوحدة يجب أن تتألف من وتد واحد على الأقل وسبب واحد أو سببين : (ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه) .

ثم يعود باحثاً عن نماذجـه المتكررة فيجد أن ما قبلها لا يمكن أن يكون إلا :

/ ــ ــ ه ــ [ه] / لأنه يتألف من وتد وسبب .

ويبقى لديه ما قبلها / ــ ــ ه ــ ه ــ ه / أي وتد وسببان .

ثم تبقى / ــ ــ ه ــ / .

يبدو هذا التفسير معقولاً . لكن الجزم بسلامته مستحيل طبعاً، وإنما يطرح هنـا لأنه قد يجلو بعض الغموض في تحديـد **الخليل** للمصطلح « **العروض** » .

يحاول هذا البحث أن يكتنه طبيعة الحقيقة التاريخية في التراث، مؤكداً أن الفاعلية الأكثر خطورة في صياغة التراث ليست الوجود الفيزيائي الفعلي لمكونات وعناصر محددة ، وانما هي فاعلية الإطار الذهني ، وتركيب بنية العقل المعاين للوجود الفعلي . من هنـا ينشأ مفهوم **التراث البديل** ، **أو التراث الآخر** الذي يمكن اكتشافه جنباً الى جنب مـع التراث المؤسّس المتقبل . فالتراث ، كما نفهمه الآن ، انعكاس لمفاهـيم ذهنية معينة ، امتلكتها الأجيال السابقة ، بل الجيل الأول وحده ، ثم ورثتها عنه الأجيال التالية ، أكثر مما هو واقع فعلي محدد . إن الفكر المعاين هو الذي أعطانا التراث تعبيراً عن أبعاده وطريقة معاينته بالدرجة الأولى . ولعـل مثلاً بسيطاً أن يوضح ما يقال : لقد حدد أبعادَ تحليل **الخليل** للواقع الشعري **مفهوم ذهني مسبق التصور**: هو أن القصيدة العربية حركة متكررة لتشكل

وزني مثالي قد يحدث في بيت من أبياتها وقد لا يحدث إطلاقاً . وحين وجد **الخليل** بيتاً (XW) يختلف تركيبه الوزني عن بيت (YT) وبيت (ZO) من القصيدة نفسها، فقد ربط الأبيات جميعاً بالتشكل المثالي مظهراً الصور التي يتخذها التشكل في الأبيات ، دون أن يخطـر له **أن يغيّر المفهوم الذهني نفسه** ليقول إن الأبيات تنتسب الى تشكلات مختلفة ، وإن القصيدة العربية ، بالتالي ، ليست حركة تكرار لتشكل مثالي ، بـل انتقال من تشكل الى تشكل، وتحقق لحرية فكرية مدهشة . حين وجد الخليل، مثلاً ، البيتين التاليين في قصيدة لعنترة :

(XW «إني امرؤ من خير عبس منصبي[31] شطري ، واحمي سائري بالمنصل»
(YT « واذا الكتيبة أحجمت وتلاحمت ألفيت خـيراً من معمّ مخول »

أخضع البيتين لتحليل يبلور مفهومه الذهني الأصيل عن كون القصيدة تحققاً في كل بيت لتشكل وزني وحيد ، فنسب (YT) الى **الكامل** ، ثم حلل (XW) ورغم انه وجده ينتسب الى بحر آخر من حيث تركيبه الفعلي ، فقد رفض تقبل ذلك ، واعتبر (XW) أيضاً من **الكامل** ، ثم برر عمله بصياغة مبدأ نظري شمولي الانطباق : هو أن **الكامل** يمكن أن يكتسب ، عبر الزحاف ، الصورة (**مستفعلن** × ٦) . ورغم أن هذا يقود عملياً الى استحالة التمييز بين **الرجز** وصور من صور **الكامل** فقـد قبل **الخليل** مبدأه النظري مفضلاً ذلك على التخـلي عن مفهومه الذهني مسبق التصور .

يؤكد هذا أن التراث في وجوده الفعلي شيء ، والتراث في ذهن المفكر شيء : أي أن الحقيقة التاريخية ذاتها ليست الفاعلية الأساسية في تشكيـل صورة التراث، وانما الفاعلية هي المفاهيم الذهنية التي تتشكل عند المفكرين.

من هنا يؤكد البحث الحالي أن الثورة على « التراث » هي ثورة على **مفاهيم أجيال معينة له** ، وأن العودة الى التراث **لاكتشافه** يجب أن تتحقق

في إطار مفاهيم ذهنية جديدة تحاول جاهدة أن تكون انعكاساً أميناً للوجود الفعلي للحقيقة التاريخية ذاتها ، وأن تبتعد عن فرض مفاهيم مسبقة التصور على التراث .

الثورة إذن ليست ثورة على التراث وإنما هي ثورة على طريقة معينة في معاينته :

٦–١ في العصر الحديث تسود طريقة المعاينة المذكورة بشكل مؤسس ، كما يظهر مثل آخر . يعاين **شوقي ضيف** التراث عبر المفاهيم الذهنية للجيل الأول ، وحين يجد قصائد سابقة على **الخليل** لا يصلح نظام **الخليل** لوصف إيقاعها ، لا يرى في هذه القصائد تشكلات إيقاعية مستقلة قائمة بذاتها ينبغي تحليلها واكتناه طبيعتها ، بل يرى فيها « قصائد يضطرب فيها العروض »[٣٢] . ويقول عن قصيدة عبيد « قلما يخلو بيت منها من حذف في بعض تفاعيله أو زيادة ... »[٣٣] . ثم يقول ذلك عن قصيدة لامرىء القيس[٣٤] .

ومتمكساً بمفاهيم **الخليل** ، يرى أن قصيدة **للمرقش** مضطربة لأن بيتاً فيها من وزن السريع ، وآخر من وزن الكامل . ويسمى ذلك **خروجاً** في أبيات القصيدة على وزن أصلي . ويسمي ذلك كله « اختلالاً » في الوزن « وخروجاً » عن العروض التي وضعها **الخليل**[٣٥] .

ثم يتوج **ضيف** ذلك كله بأنه « معروف أن الزحافات تكثر في الشعر الجاهلي » ويستنتج أن « احتفاظ الشعر الجاهلي بهذه العيوب العروضية ، يؤكد صحته في الجملة »[٣٦] .

وواضح هنا أن التراث شيء ، والصورة التي يحملها عنه **ضيف** شيء آخر . التراث ليس مضطرباً مختلاً ، خارجاً عن العروض ، وليس فيه « عيوب » ، بل هذه العيوب انعكاس للمفهوم الذهني المسبق الذي يتحرك في إطاره عمل **ضيف** على التراث .

وإذا رفضنا الحكم على القصائد المذكورة بمقاييس صيغت بعدها وجاءت تعميماً لأسس استخرجت من تحليـــل جزء من التراث ، فإننا سنرفض وصفها بأنها مختلة ، مضطربة ، بها عيوب ، ونحاول فهم طبيعة تركيبها ذاته دون تعدي ذلك إلى إصدار أحكام أخلاقية عليها .

٧ — أود أخيراً أن أؤكد نقطتين : ١ً — أن بحثي ليس بحثاً تاريخياً، ومن هنا لم أتناول كل قضايا الإيقاع ، ولم اكتنه إيقاع الشعر الحديث. فإيقاع الشعر الحديث من التعقيد والغنى بحيث يتطلب تحليلاً وافياً متقصياً مستقلاً ، وقد رأيت أن ذلك لن يجدي قبل إعادة النظر في إيقاع الشعر القديم ، مع انني أتناول بعض جوانب الإيقاع الحديث حين يخدم ذلك غرضاً معيناً في بحثي . ٢ً — أن فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعي لها الكمال ، بل إنني لواثق من أن ثمة عدداً من النقاط فيهـــا ما يزال بحاجة الى تدقيق واستقصاء . لكن الأمل بأن نشرها قد يثـــير الاهتمام والمناقشة والتتبع ، بشكل يؤدي الى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذي يشجعني على نشرها بهذا الشكل . ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية : وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية . ومن هنـــا قد يكون إحساسي بالنبر نفسه أمراً يُشَكّ في سلامته ، ولا يبقى إلا اللجـــوء الى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كـــمالاً . من القضايا التي تحيرني ، مثلاً ، نبر الكلمة من الشكل (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه).

إن قراءتي لهـــا تتأرجح بين (ـــ ـــ هxـــ ـــ ه) وبين (ـــ ـــ ه ـــx ـــ ه) .

ولا شك أن **عياد وأنيس** — واللهجة المصرية — ينبرونها (ـــ ـــ ه ـــx ـــ ه) . ولن يتاح للفرضية المقدمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة. ثم إن عملي على عدد من البحور ، **مثل الخفيف والرمل** ، كما أشير الى ذلك في الموضع الملائم ، متردد لا نهائي ؛ وأرجو أن أفيد من عمـــل باحثين آخرين لإعطائه صورة أدق . وفي إصراري على تقصي ردود فعل باحثين آخرين انسجام مع إيمان شخصي أشير اليه في فقرة (٦١) . ويبدو

لي أن مثل هذا المنهج هو أفضل سبيل للنمو بالدراسات العربية ، وإغناء الثقافة العربية المعاصرة وتطوير أبعادها .

٨ — يظهر الفصل الأول كما نشر في « **مواقف** » مع تعديلات جزئية طفيفة ، توضح أكثر مما تبدل . ومع أن تطور الدراسة واستقصاء طبيعة النبر في الشعر العربي يسمحان بصياغة بعض المقاطع صياغة أدق ، فقد أبقيت الفصل كما كان عليــه . والدافع الى هذا هو الشعور بأنه يشكل نظاماً متناسقاً ، في فهم إيقاع الشعر العربي ، وأن رفض تقبل فرضية النبر التي أطورها في ما يتلو من البحث لا يعني بالضرورة انهيار هــذا النظام . إذ يمكن اتخاذه بديلاً لعروض **الخليل** قائماً على أسس لا يدخل النبر فيها . كما أن مجموعة المفاهيم النظرية التي تتخلل بنية الفصل وتحدد طبيعة معاملته للإيقاع من الجذرية بحيث أن إعادة صياغتها ونثرها خلال البحث كله قد يضعفان قدرتها على طرح التصور المتبنى للإيقاع، ويخففان من الحدة المقصودة للهجة الدعــوة الى تغيير الإطار الفكري الذي يحلل الايقاع فيه . إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الفصل لا يتبادل التأثر والتأثير مع الاتجاهات التي يتطور فيها البحث . إن هذا التبادل موجود بقـوة في فقرات كثيرة ، بشكل صريح مؤكداً أحياناً وبشكل ضمـني لمحي أحياناً أخرى .

٩ — أود ، أخيراً ، أن أنوه بالعون الذي تلقيته ، في مراحل مختلفة من إعداد هذه الدراسة ، من عدد من الأصدقاء والباحثين . يدين تبلور المفاهيم الأساسية في ذهني بالكثير لمساعدة أ. ف. ل. بيستون (A.F.L. Beeston) أستاذ العربية في اوكسفورد، الذي كان أول من ناقشت معه التصور الجديد حين انسرب الإيقاع الجذري الذي يصفه الفصل الأول الي ، وكان له فضل تأكيد جدة هذا التصور بمراجعة عمل **فايل** وهدايتي اليه. ولقد رافق نمو البحث صديقان كان لحماستهما له وتعليقاتهما عليه فضل جم في اكتسابه أبعاده الحاضرة ، هما **اميل المعلوف وادونيس** . وخلال السنة التي قضيتها

في جامعة بنسلفانيا أتيح لي أن أقوم بدراسات صوتية في مختبر الصوتيات فيها بمساعدة أستاذ الصوتيات ل. ليسكر (L. Lisker) ، كما أتيح لي أن أناقش عدداً من النقاط الجذرية في الإيقاع اليوناني مـــع أستاذ اللغويات هـ . هونيغسفالد (H. Hoenigswald) . كذلك أفدت من الدراسات المقارنة التي تناولت إيقاع الشعر الفارسي والتي أعانني فيها أستاذ الفارسية و. هانوي (W. Hanaway) . وفي محاولتي لفهم الأسس النظرية للإيقاع في الموسيقى أفدت من مناقشة الأمر مع أستاذ الأدب العربي ر . ألن (R. Allen) . عدا هؤلاء كان للجو الذي وفرته لي كلية سانت جونز (St. John's College) ، جامعة اوكسفورد ، بانتخابي زميلاً متفرغاً للبحث فيها ، وت . ناف (T. Naff) رئيس مركز دراسات الشرق الأوسط في جامعة بنسلفانيا ، أطيبُ الأثر في تطور هذا البحث في رحب من الوقت . إلا أن البحث ما كان لينمو كما نما لولا الجو الفني بالأنس والعطاء الذي وفرته لي **روث أبو ديب** كل هذه السنين . بها استحال العمل المتقصي المضني نبعاً للفرح لا ينضب .

ولقد كان للجهد الذي بذله **ريشار ملحم** ، **حبيب ضومط** ، **دعاس عبيد** ، **محسن العباس وجمال أبو ديب** في إعداد المخطوطة للمطبعة فضل وفر من الوقت ومن العناء ما سمح بالتركيز على متابعة البحث باطمئنان .

لعون هؤلاء جميعاً أدين بكثير مما قد يكون في هذا البحث من نقاط ايجابية . أما ما فيه من قصور فإن المسؤولية من أجله مسؤوليتي وحدي .

فيلادلفيا ٢٠ – ١٢ – ١٩٧٣ **كمال أبو ديب**

إشارة تقنية (technical)

استخدم في هذا البحث رموزاً تحتاج إلى توضيح . لدي شعور ، قد لا يكون مبرراً ، بأن الجوانب المتعلقة بكيفية كتابة البحث ، والرموز التي تستخدم في ذلك ، لم توحد بعد في العالم العربي . ريثما توحد طرق البحث المختلفة ، أستخدم ما أراه شخصياً نافعاً وموضحاً : (را . — راجع) ، (ت . — توفي) ، (سا . — المصدر الذي ورد ذكره في الحاشية السابقة ، وقد تكون الصفحة ذاتها ، (قبس — مقتبس في) ، (د . تا . — دون تاريخ) ، (ذات . بعد اسم المؤلف أو ذكره ، تشير إلى الكتاب ذاته الصفحة ذاتها) ، (قا . — قارن مع) ،(ورد، بعد اسم المؤلف تشير إلى الكتاب نفسه ، دون الصفحة قد يأتي بعدها ذكر الصفحة) ، (عد — عد إلى كذا) ، (حا . — حاشية) ، (يلي . فيما يتلو في هذه الدراسة ، صفحة تأتي) ، (مج — مجلد) ، (ع — عدد من مجلة دورية) ، (تح . — تحقيق) ، (وآخ . — وآخرون بالاشتراك مع محققين أو مؤلفين آخرين) ، (كلمة « فقرة » تشير إلى فقرة من هذا البحث) (عين — حين يكون للمؤلف كتابان ذكر كلاهما سابقاً ، بعد عنوان أحدهما تعني المكان نفسه أو الصفحة ذاتها) . تسهيلا للتمييز ، يطبع اسم العلم بحرف مميز (مؤكداً) ، ويطبع عنوان الكتاب بحرف مميز ويوضع بين أهلة « ... ») ، ويطبع عنوان المقالة بحرف عادي ، موضوعاً بين أهلة . في الاشارات فقط يظهر الاسم العلم بحرف عادي .

المختصر « د . م . أ » يمثل الطبعة الانكليزية لدائرة المعارف الإسلامية » . ط ق = الطبعة القديمة ؛ ط ح = الطبعة الحديثة .

إشارات

١ — را . « مواقف » ٢٢ (بيروت ، تموز — آب ١٩٧٢) مص : ١٧ — ٦٧ .

٢ — Gotthold Weil, « 'Arud» in **Encyclopaedia of Islam,** New Edition, PP. 667-677.

٣ — « قضية الشعر الجديد » ط . ٢ مكتبة الخانجي — دار الفكر (بيروت ، ١٩٧١) ص : ٣١٩ .

٤ — سا . ، ص : ٣٢٢ .

٥ — سا . ، ص : ٣٢٤ .

٦ — سا . ، ص : ٣٢٧ .

٧ — سا .

٨ — « موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية » ، مطبعة مصلحة الموانىء العراقية (البصرة ١٩٧١) ص : ١٢ . الرأي لمصطفى جمال الدين ، كاتب المقدمة .

٩ — سا . ، ص ٥٥ .

١٠ — سا . ، ص : ١٠٠ .

١١ — سا . ، ص : ١٩٨.

١٢ — سا . ، ص : ١٩٣ — ١٩٤ .

١٣ — سا . ، ص : ١٩٥ .

١٤ — سا .

١٥ — سا . ، ص : ٢٠١ .

١٦ — ورغم تدريبه العلمي أيضاً ينقل عن نازك الملائكة تحديداً خاطئاً للبحور الممزوجة دون أن يتنبه إلى الخطأ (ص : ٢٢٩) . و را . مناقشة تحديد الملائكة في البحث الحالي فقرة (٢٣) .

١٧ — را . أيضاً اشباعه لـ (الهاء) في « فأرسلته » دون ضرورة ص : ٢٠٢ ، وفي « فعاودته » ثم اشباعه لها في « حيزومه » (ص : ٢٠٣) وهو بذلك يعمق ضعف الانسجام في عمله .

١٨ — سا . ، ص : ٢٠٤ .

١٩ — سا . ، ص : ١٧١ .

٢٠ — تبرز في دائرة الكاتب التعديلات الآتية في اشكال البحور (ص ١٧١ — ١٧٥) :

الهزج : مفاعيلن مفاعي .

الكامل : متْفاعلن (وحدته الأخيرة) .

الرجز : متْفعلن (٣ مرات) .

الرمل : فعلاتن (وحدته الأخيرة) .

السريع : متْفعلن (وحدته الثانية) .

المنسرح : مفعلات مستعلن (وحدتاه الأخيرتان) .

الخفيف : متْفعلن فعِلن (وحدتاه الأخيرتان) .

المضارع : مفاعلن فاعلاتن .

المقتضب : مفعلات مفتعلن .

المتقارب : فعول فع (وحدتاه الأخيرتان) .

المتدارك : فالن فعِلن (وحدتاه الأخيرتان) .

ولا يبرز إلا خمسة من البحور بأشكالها الشعرية التامة المعروفة في عروض الخليل هي : الطويل ، البسيط ، المجتث ، الوافر ، المديد .

٢١ — سا . ، ص : ١٧٧ — ١٧٨ .

را . مثلا آخر هو البيت : « إن الثمانين وبلغتها .. » (ص : ١٧٨ — ١٧٩) حيث نحتاج إلى مراجعة خمسة جداول قبل أن نستطيع تحديد البحر . ونتيجة البحث أحياناً ليست قاطعة لأن البيت الواحد قد ينتسب ، على أساس الجداول ، إلى عدد من البحور .

را . أمثلة ص : ١٨٠ ؛ ١٨٥ — ١٨٦ (المثال السابع) ، و ص : ٢٠٤ (المثال الرابع عشر) .

٢٢ — سا . ، ص : ١٩٢ (المثال الثاني عشر) .

٢٣ — سا . ، ص : ٢٠٧ .

٢٤ — سا . ، ص : ١٩ .

٢٥ — سا . ، ص : ٤٦ .

٢٦ — الا أنه ، تمشياً مع جمال الدين وخلوصي ، يرفض تقبل ورود (مفعولات) في السريع . (ص : ٧٤) قا . مع قبوله لـ (مفعولات) في جدول (٢ — ١ — ١) ص : ٤٦ .

٢٧ — سا . ، ص : ١٣٨ — ١٣٩ . في بحث الكاتب قسم آخر ممتع ليس له ارتباط بما يثيره البحث الحالي ، هو دراسته للبند ، حيث يعتبره قائماً على (مفاعيلن) فقط ، مخالفاً الملائكة التي تعتبره قائماً على (مفاعيلن) و (فاعلاتن) . را . ص : ٢٢٧ .

٢٨ – « كتاب العين » تحـ . عبد الله السيد ، مطبعة العاني (بغداد ، ١٩٦٧) ج ١ ، ص : ٣٢١ . ورا . « لسان العرب » ، مادة « عرض » .

٢٩ – ورد ، ذات . را . أيضاً اللسان ، الذي لا يذكر العروض بمعنى العارضة إطلاقاً .

٣٠ – الرأي منقول في سا .

٣١ – أو « منصباً » كما في رواية « مختار الشعر الجاهلي » ، قبس شوقي ضيف « تاريخ الأدب العربي : العصر الجاهلي » دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦٠) ص : ٣٦٩ .

٣٢ – سا . ، ص : ١٨٤ .

٣٣ – سا .

٣٤ – سا .

٣٥ – سا . ، ص : ١٨٥ .

٣٦ – سا .

في ايقاع الشعر العربي
نحو بديل جذري لعروض الخليل

الفَصـلُ الأوّل

١ — عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش. ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني ، لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر . بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واعٍ لرفض الرتابة بالغناء ، الغناء المرهف ، المنسرب ، المائج، الراقص ، الصاخب أحياناً ، الهامس أحياناً ، والهازج الراجز أحياناً .

تنامت الفاعلية الشعرية وازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري . لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان ، دون شك ، خصيصة فطرية جذرية في الانسان — الشاعر ، ومؤسساً حيوياً قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدّر له الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذه الصور التي اتخذها . لم يكن حس الإيقاع ، كما يمكن أن يسمى ، شيئاً يكتسب بالمران على مقومات نظرية ، أو بالتثقف الذي يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تحدد « صحيح الشعر وفاسده ». هذه حقيقة جذرية : انها من الأهمية بحيث ينبغي أن تظل طرية بالبال عند التعرض لدراسة الإيقاع في الشعر العربي . ولنقدر أهميتها بعمق ، لا بد من تأكيد مسلّمة تُنسى — هي أن الفاعلية الشعرية استمرت تعبّر عن ذاتها ، وتطور الأشكال التي تتخذها ، لزمن يتجاوز — بأي

تقدير – ثلاث مئة سنة ، قبل أن يتاح للعقل العربي أن يتصور نظاماً كلياً لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته .

١–١ كان العقل الذي اهتدى أولاً إلى إدراك التشكيلات الإيقاعية وانماطها ، في القرن الثاني للهجرة ، عقلاً مكتنهاً ، منقباً ، يعود الى الجذور . وامتاز هــذا العقل بسمتين قد تكونان ألصق السمات بالعقل المبدع الكاشف : القدرة الفذة على الملاحظة الدقيقة والاستقراء المتقصي الحذر ، والقدرة المماثلة على حدس وجود النماذج والأنماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحلّلة – ثم التمكن من صياغــة نظام نظري قادر على وصف هذه الأنماط واحتوائها .

وسواء أكان **الخليل بن أحمد** ؛ العقل البارع الفذ ، قد وصل إلى اكتشاف نماذج الإيقاع عبر الالهام أو الحس الموسيقي المرهف[١] ، فإنــه لم يكتف بما يأتي عن طريق هاتين الظاهرتين من حدس وإدراك عام ، وإنما قدم تحليلاً عميقاً أعطاه صفــة شمولية وأبعاداً ذات انتظام رياضي واضح . وأود هنا أن أسند أهمية كبيره لهذه الحقيقة – حقيقة كون عمل **الخليل** تعميماً ذا قواعد نظرية وأبعاد رياضية ، ارتكز على استقراء دقيق لنسبة معينة – لا شك أنها كانت عالية – من الانتاج الشعري الذي عرفه. يتضمن هذا التقرير نقطتين ينبغي أن تؤكدا : أولاً ، أن **الخليل** قــام بمحاولة لوصف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة كما بدت له ، ولم يقدم تقعيداً علمياً لما يجب أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي ؛ ثانياً ، انه افترض وجود مركبات أساسية خلق باعتمادها بناءً نظرياً منتظماً شمولياً لم يشترط في معطياته الحتمية أن تكون دائماً صورة وصفية للمعطيــات الحقيقية التي أنتجتها الفاعلية الشعرية في نشاطها الخلاّق .

١–١–١ في عصور الحيوية الفكرية،تابع العقل العربي محاولة وصف الإيقاع في الشعر ، وفهم المفكرون العرب الأسس الحقيقية لعمل **الخليل**.

لقد رفض الأخفش[٢] تقبّل بحرين من بحور **الخليل** على أساس من منهجية أصيلة في الدراسة ، هو كونهما لم يستعملا ، بنسبة تسمح بتقبلها ، من قبل العرب أنفسهم . كذلك نجد **أبا العتاهية** – أي الفاعلية الشعريه نفسها – يقول ما معناه أنه أكبر من العروض[٣] ، أي أن الفاعلية الشعرية هي المنتجة للإيقاع وعلى علماء العروض أن يصفوا ما تنتج . بالنفَس ذاته من الحيوية الفكرية ، اكتشف **الأخفش** تشكلاً إيقاعياً لم يتنبه اليه **الخليل** وأضافه الى البحور الخليلية[٤] . واستمرت الفاعلية الشعرية ذاتها تتحرك دون أن تحصر نشاطها في نطاق ما حدده **الخليل** من مقاييس . لكن عصور التحجّر الفكري أتت تترى . وكما جمّد الدارسون بعد **عبد القادر الجرجاني** – الناقد المدهش – نظرياته المرهفة في اكتشاف الأبعاد الأصيلة للخلق الأدبي ، في قوالب جامدة[٥] ، كذلك جمّدَ العروضيون حيوية علم **الخليل** في قوالب ميتة ، معقدة ، تحولت عن غرضها الأساسي – وصف الإيقاع الشعري – الى التقنين لما يسمح به وما لا يسمح به من تشكلات إيقاعية . هكذا انقلب فن وصف الإيقاع الشعري الى علم « يميّز به صحيح الشعر من فاسده » كما حدد العروضيون مجال نشاطهم[٦].

١–٢ من الصعب الحدس بما كان يكون عليه العقل العربي الآن – والثقافة العربية ،والحياة العربية – لو أن المناهج التي استهدفت الكشف، والعودة الى الجذور ، والوصف الموضوعي المتعاطف ، لم تجمّد في قوالب فارغة إلا من مصطلحات ضئيلة الجدوى . لكنما قد لا يكون من الصعوبة بمكان عظيم أن ندرك أن تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعها **الخليل** في أطر شكلية جاهزة قد أدى الى وضع مُزْرٍ فقد فيه العقل العربي الاهتمام بتحليل الإيقاع الشعري نفسه (والقدرة على مثل هذا التحليل) باعتباره فاعلاً حيوياً في كل عمل فني يُتلقى . هكذا عجز الدارسون عن تحسّس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة **لأبي تمام والمتنبي**،مثلاً ، كما عجزوا عن التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى

سيئة ، مكتفين بالقول إن كلاً منها جاءت على وزن الطويل ، مثلاً ، أو الخفيف ، أو غيرهما .

١-٣ كان النظام الذي أقامه **الخليل** معقداً صعب التحصيل . يروي ذلك **الخليل** نفسه في قصة ممتعة[٧] . وجاء الدارسون بعــده لا ليحاولوا تسهيل النظام بإعادته الى أصول جذرية أقـل تعقيداً ، بل ليزيدوا في تفرعاته وتداخل مشكلاته . نظّموا العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبوّبوه ، لكنهم لم يسهموا في إبراز قيمته لفهم العمـل الفني إطلاقاً . واستمر هذا الوضع المزري حتّى قرننا هذا[٨] . ولن يصعب ، حتّى في يومنا الحاضر ، أن نجد كتباً في العروض لا تفعل أكثر من أن تنقل ما أورده دارس عاش في القرن الرابع الهجري هو **ابن عبد ربه**[٩] ، أو دارسون نقلوا عنه وزادوا عليــه حواشي لا تتناول الجذور . إلا أن لدينا الآن ثلاث دراسات[١٠] على الأقل تحاول تسهيــل العروض أو فهم الأسس التي بناها عليه **الخليل**. أكتفي هنا بالتنبيه الى هذه الدراسات دون مناقشتها ، انما أود أن أشير الى انها ، رغم الجدية الواضحة فيها والنفع الأكيد الذي تقدمه ، تقبل معطيات نظام **الخليل** النظـري بشكل عام ، وأسس عمله الجذرية ، وتحاول إما فهم هذه الأسس أو إنقاص عــدد الوحدات التي تشكل بحوره ، أو تسهيل نظامه بإلغاء دوائره ، دون أن تتساءل عن شرعية الأسس الجذرية ذاتها .

٢ — هذه الدراسة، أود أن أؤكد، ليست محاولة لتسهيل العروض. ليس غرضي إنقاص عدد الوحدات التي تشكل النظام ، ولا دمــج بحرين في واحد للحصول على عدد أقل من البحور ، كما فعل آخـرون . غرضي أكثر جذرية . الدراسة المنتواة محاولة لطرح بديل لعمل **الخليل** على الإيقاع الشعري . يأتي طرح هذا البديل بشكل أظنه أكثر انسجاماً وسهولة من النظام المبدل ، لكن التسهيل ليس هدفه الأول . ويأتي ، أيضاً ، عن طريق محاولة فهم أسس عمل **الخليل** ، لكنه يذهب الى أبعد من ذلك .

انه يتخذ الفهم معبراً الى التساؤل عن شيئين : الشرعيـة والجدوى[11] . ويأتي ، أيضاً ، ليلغي الافتراق العميق ، أحيانـاً ، بين معطيات النظام النظري الرياضي ومعطيات الفاعلية الشعرية ذاتها . ويجعل دراسة الإيقاع، من جديد ، وصفاً متحسساً للتشكلات النغمية التي تتحرك في صلب عملية الخلق الفني ، دون أن يفرض قيماً خارجية شكلية أو تاريخية على طبيعة هذه التشكلات . النظام المقترح هنا لا يحاول أن يرسم ما يجب أن يكون عليه إيقاع الشعر ، وانما يحاول أن يصف ما هو عليه إيقاع الشعر المنتج فعلاً : في التراث أولاً ، ثم في نماذج أنتجتها الثقافة العربية المعاصرة .

٣ - إذ أبدأ بتسجيل لكيفية ولادة التصور المنتوى تحليله ، فإنما أفعل ذلك ايماناً بأنه قد يشعر بعفوية هذا التصور والتصاقه بحركية الإيقاع في الخلق الشعري . ينتفي كون الدراسة المقدمة عملاً يهدف أصلاً الى هدم نظام لأنه جزء من التراث ، وطرح بديل لمجرد انه يغني عن التراث .

في لحظات من التعب الجسدي ، والاستكانة العقلية ، ابتدأ ، بفجائية لا تعلل ، إيقاع عذب ينسرب في البال . اتخذ شكـلاً تهويمياً ، تحول الى رصانة موسيقية : دُدُنْ دُنْ دُدُنْ دُنْ . فجأة أيضاً ، انقطع النغم لينسرب من جديد بتسارع : دُنْ دُدُنْ دُنْ دُدُنْ ... وتتابع هكذا . ثم غلبت لحظة يقظة واندهاش ، وحل إدراك شبه حدسي بأن الإيقاعين واحد ، وانهما يرتكزان على وحدة إيقاعية ذات نغمـين ، وأن تغير الإيقاع وتسارعه ينبعان من العلاقة التتابعيـة الموضعية للنغمـين . لحظتئذ تيقنت أيضاً أن ما يرن في البال هو إيقاع مألوف في الشعـر العربـي : تفعيلتا الخليل (فعولن / فاعلن) .

لسبب أعجز عن تمييزه،وجدتني أترنم ببحور خليلية باستخدام الإيقاع الجديد . وتحول الحدس بعد فترة الى ايمان أكده التحليل التطبيقي : لقد أمكن ببساطة زائدة وصف البحور كلها عن طريق الوحدتين الإيقاعيتين

(فعولن / فاعلن) ومتحولاتهما . وبتطور الدراسة ، وتحليل نماذج أكثر ابتدأت حقائق مهمة تنجلي ، واتخذت الدراسة الشكل الذي تظهر فيه الآن ، بعد تعديل وتفريع وتشابك .

ثمة حقيقتان جذريتان أبدأ بهما اذن : الأولى هي أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن / فاعلن) بتحولاتهما الممكنة . والثانية هي أن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عدداً معيناً من المرات . هذان البحران هما المتقارب والمتدارك . ينبغي تأكيد ظاهرة ثالثة هي أن الحقيقتين المقررتين هنا تبطلان اذا اتخذنا أساساً للوصف أيّ تفعيلة أخرى من تفعيلات الخليل . هذه الظاهرة تشعر ، على الأقل ، بأن الوحدتين (فعولن / فاعلن) لهما التصاق جذري بإيقاع الشعر العربي ، وأن التشكلين الأساسين النابعين منهما لهما خصائص يجب اكتناهها لأنها وثيقة الالتصاق بطبيعة هذا الإيقاع .

ببساطة مسعدة يمكننا أن نرى ان الوحدتين المذكورتين ذاتهما تتحللان الى نواتين إيقاعيتين أعمق جذرية هما (علن / فا) ، وأن تشكل الوحدتين يعتمد على علاقة (فا) بـ (علن) من حيث التتابع الأفقي . (فعولن) هي ، إذن ، (علن + فا) بينما (فاعلن) هي (فا + علن) . سوف تظهر الدراسة أن أنماط الإيقاع في الشعر العربي تنبع من علاقة هاتين النواتين التتابعية [١٢] ، وأن تغيّر الايقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هي حدوث عدد أو آخر من النواة (فا) في سياق النواة (علن)[١٣] . من أجل تنمية الدراسة بشكل سليم أود الآن أن أقترح ثلاثة مصطلحات جديدة أعتمدها في تطوير النظام المقترح هنا ، هي :

١) أسمي كلاً من (فا) و (علن) « نواة إيقاعية » .

٢) أسمي التشكل الناتج من تركيبها « وحدة إيقاعية » .

٣) أسمي التشكل الناتج من تكرار الوحدات أو تركيبها «تشكلاً إيقاعياً» .

يبدو لي أن هذه المصطلحات أدق – وألصق بحركية الإيقاع – من مصطلحات الخليل: السبب، الوتد، التفعيلة، والبحر[14]. لكني سوف ألجأ الى استخدام الأخيرة حين توضح الغرض بكفاءة.

٤ – من أجل أن تُعطَى التقريرات النظرية المقدمة في (٣) تبريراً، أود الآن إثبات طريقة تحليل بحور **الخليل** وبحر **الأخفش** إلى تشكلات من النواتين (فا) و (علن)، مكتفياً بشطر البيت عن البيت كله. أرمز للمتحرك بالإشارة (–) وللساكن بالإشارة (٥) دون أن ان أخرج على قواعد التمثيل العروضي للإلقاء الشعري. في كل بحر سوف أصف شكله النموذجي في دوائر **الخليل**، وشكلـه الشعري – حين يوجد الشكلان بفروق بينهما. وأقسم البحور الى فئتين: A – ما يبدأ بالنواة (علن)، B – ما يبدأ بالنواة (فا)، في جدول يرمز له بـ (Z).

Z – [تستخدم هنا الرموز التالية: (ق) = البحور في صيغتها التقليدية؛ (ج) = البحور في صيغتها الجديـدة؛ (ش ش) = الشكل الشعري للبحر].

A – **ما يبدأ بالنواة (علن):**

مكررها: المتقارب؛ يسمى هنا «التشكل – الأساس»:

(علن + فا) أربع مرات

الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ق : / — — ٥ — ٥ / — — ٥ — ٥ — ٥ / — — ٥ — ٥ / — — ٥ — ٥ — ٥ /

ج : / — — ٥ / — ٥ / — — ٥ / — ٥ / — ٥ / — — ٥ / — ٥ / — — ٥ / — ٥ /
— ٥ /

الهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ق : / —— ه — ه — ه / —— ه — ه — ه / —— ه — ه — ه /

ج : / —— ه / — ه / — ه / —— ه / — ه / — ه / —— ه / — ه / — ه /

ش ش : / —— ه / — ه / — ه / —— ه / — ه / — ه /

المضارع : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن

ق : / —— ه — ه — ه / — ه — | — ه — ه / —— ه — ه — ه /

ج : / —— ه / — ه / -- ه / — ه / —— ه / — ه / —— ه / — ه / — ه /

ش ش : / —— ه / — ه / — ه / — ه / —— ه / — ه /

الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ق : / —— ه ——— ه / —— ه ——— ه / —— ه ——— ه /

ج : / —— ه / 0 / —— ه / —— ه / 0 / —— ه / —— ه / 0 / —— ه /

ش ش : / —— ه / 0 / —— ه / —— ه / 0 / —— ه / —— ه / — ه /

B — ما يبدأ بالنواة (فا) :

مكررها : المتدارك ، يسمى هنا « التشكل — الأساس » :
(فا + علن) أربع مرات

البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ق : / — ه — ه —— ه / — ه — ه —— ه / — ه —— ه /

ج : / — ه / — ه / —— ه / — ه / —— ه / — ه / — ه / —— ه / — ه / —— ه /

ش ش : / — ه / — ه / —— ه / — ه / —— ه / — ه / — ه / —— ه / 0 / —— ه /

الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ق : / — ه — ه — — ه / — ه — ه — — ه / — ه — ه — — ه /
ج : / — ه / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه /

الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ق : / — ه — — ه — ه / — ه — — ه — ه / — ه — — ه — ه /
ج : / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه / — ه /

المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ق : / — ه — — ه — ه / — ه — — ه / — ه — — ه — ه / — ه — — ه /
ج : / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه / — ه / — — ه / — ه / — ه /
— — ه /
ش‌ش : / — ه / — — ه / — ه˚ / — ه / — — ه / — ه / — — ه / — ه /

الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ق : / — ه — — ه — ه / — ه ¦ — ه — ¦ — ه / — ه — — ه — ه /
ج : / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه / — ه / — — ه / — ه /

السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات

ق : / — ه — ه — — ه / — ه — ه — — ه / — ه — ه — ه — /
ج : / — ه / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه / — ه / — ه / — ه ¦ 0 /
ش‌ش : / — ه / — ه / — — ه / — ه / — ه / — — ه / — ه ¦ — — ه / ه ¦
/ — ه / — ه / — ه ¦ ه /

المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن

ق : /—ه—ه———ه/—ه—ه—ه—/—ه—ه———ه/

ج : /—ه/—ه/——ه/—ه/—ه/—ه/——ه/—ه/——ه/

المقتضب : مفعولات مستفعلن مستفعلن

ق : /—ه—ه—ه—/—ه—ه———ه/—ه—ه———ه/

ج : /—ه/—ه/—ه/——ه/—ه/——ه/.—ه/—ه/——ه/

ش ش : /—ه/—ه/—ه/——ه/0/——ه/

المجتث : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

ق : /—ه¦—ه—¦—ه/—ه———ه—ه/—ه———ه—ه/

ج : /—ه/—ه/——ه/—ه/——ه/—ه/—ه/——ه/—ه/

ش ش : /—ه/—ه/——ه/—ه/——ه/—ه/

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ق : /———ه——ه/———ه——ه/———ه——ه/

ج : /0/——ه/——ه/0/——ه/——ه/0/——ه/——ه/

من الواضح أن وصف البحور بإستخدام (فا) و (علن) على درجة قصوى من السهولة والكمال . الظاهرة الوحيدة التي تجسّد شيئاً من الشذوذ هي حدوث أجزاء إيقاع لا يمكن وصفها بـ (فا) كاملة ، لكن من السهل التغلب على هذه المشكلة بوصف الجزء الإيقاعي بـ (فَ) فاقدة ساكنها . عدا ذلك يستقيم الوصف ببساطة . (أنظر الأماكن المشار اليها بـ (0) .

٤-١ يلاحظ على هذا التحليل أنه وصف أمين لحركية الإيقاع في بحور الخليل يعكس بدقة توالي الحركات والسكنات في الكلمة العربية . إلا أن ثمة قسراً للكلمة في موضعين ينبغي أن يشار اليهما ، لأن ظاهرة القسر ستعتمد في مناقشة قصور نظام الخليل فيما بعد[١٥]. أعني بالقسر كون التحليل الى (فا) و (علن) يفرض على وحدة إيقاعية انقساماً ليس فيها - بما هي تمثيل لكلمة وتبادل فعلي للحركات والسكنات . يبرز هذا القسر في تحليل الكامل والوافر ، وينبع من الحركة الإيقاعية ذاتها في كليهما . في هذين البحرين يرد التتابع الحركي بالشكل التالي (ــــ ه) في كل وحدة إيقاعية من وحدات الخليل (التفعيلات) إما تالياً أو سابقاً للنواة (ــ ه) . في التحليل المقدم في (٤) قسّمت هذا التتابع الى (ــ/ــ ه) ليمكن وصفه بالنواتين (فَ/علن) . لكن هذا التقسيم قسر للتتابع الحركي لا يمكن تبريره في الواقع إلا على أساس انه يخدم النظام النظري المقترح . أما اذا أصررنا على التصاقنا بحركية اللغة ، وعلى اننا نصف النماذج الإيقاعية بوحدات تمثلها تمثيلاً حقاً ، ولا نفتعل وجود هذه النماذج، فيجب أن نرفض تقسيم التتابع (ــــ ه) الى (ــ/ــ ه) أو الى أي شيء آخر . يجب أن نتقبل التتابع الحركي هنا ببساطة على أنه ، بدوره ، مؤسس إيقاعي أصيل في الشعر العربي . وباستخدام المصطلح المقترح في (٣) ، يمكن القول إن التتابع (ــــ ه) هو ، في الحقيقة ، نواة إيقاعية ثالثة تلعب دوراً حيوياً في تكوين نماذج الإيقاع الشعري ، رغم أن دورها ، باعتبار الشكل الكامل للبحور ، يقتصر على تكوين الكامل والوافر فقط .

٤-٢ ينبغي ، اذن ، إعادة صياغة الأساس النظري المطروح في (٣) لتقرير أن الإيقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي لاثنتين من ثلاث نوى مكونة هي : (ــــ ه) (ــ ه) و (ــ ه) . وبتعديل الوصف المقدم في (A) و (B) يمكن أن نرى انه ، في الشكل الكامل

للبحور ، تتزامن (ـــــ ٥) مع (ـــ ٥) و (ـــ ٥) مع (ـ ٥) ، لكن (ـــــ ٥) لا تتزامن مع (ـ ٥). ستظهر الدراسة أن النواتين الأخيرتين تتزامنان في عدد من البحور حين يعتورها الزحاف . فيما يلي أسمّي النواة (ـــــ ٥) (عِلَتُنْ) [يلاحظ أن (ـــــ ٥) يمكن أن تشكل كلاً من النواتين (ـــ ٥) و (ـ ٥) بفقدان واحد أو اثنين من متحركاتها ، على التوالي] .

٥ – ما دمنا على وعي كامل بأن التتابع (ـــــ ٥) نواة إيقاعية مستقلة ، نقدر، في هذه المرحلة من الدراسة ، أن نتقبل تقسيمها القسري إلى (ـ/ـــ ٥) لغرض تسهيلي وتوضيحي صرف . نبقى مدركين للافتراق الأساسي بين الحقيقة والنظرية . في مستقبل من الدراسة ، ثمة عودة إلى اتخاذ (ـــــ ٥) نواة إيقاعية قائمة بذاتها .

يسهّل قبول تحليل (ـــــ ٥) الى (ـ/ـــ ٥) دراسة البناء النظري لنظام الخليل الى حد يبرّر هذا التحليل . وتكشف الدراسة عن خصيصة مدهشة لبحور الخليل ، ربما كان هو نفسه لم يتنبه اليها . لقد حدد الخليل قيم البحور حين مثلها في دوائره بحساب الأحرف التي تتشكل منها تفاعيلها [16] . هكذا نتجت لديه قيم متغايرة ، لم يربطها من خلال علاقتها بنموذج نظري واحد كليّ . لكن تحليل البحور الى النواتين (فا/علن) يظهر أن لها نموذجاً نظرياً مطلقاً يتشكل من اثنتي عشرة (١٢) نواة إيقاعية بتناوب منتظم لـ (فا) و (علن) بالاتجاهين (فا ← علن) ، و (علن ← فا) . هذا يعني أن لدينا مجموعتين من البحور لا خمساً ، كما في نظام الخليل . يتضح ، أيضاً ، أنه ليس ثمة بحر يستوفي تركيب النموذج النظري تماماً . وتتشكل البحور من نوى متتابعة بفقدان عدد من النوى الموجودة أصلاً في النموذج النظري . تنكشف هنا حقيقة مليئة بالدلالات على وصول الإيقاع الشعري حداً من الانتظام الرياضي يجلو

أبعاد بنية العقل الذي صاغه . أولى سمات هذا العقل ، كما يتجلى أيضاً في بنية اللغة العربية ذاتها ، القدرةُ الهائلةُ على التركيب منتظم الأبعاد ، وتشقيق الامكانيات العملية من طاقات نموذج نظري مخلوق خلقاً يكاد يتصف بالكمال . وبدراسة ما نُمّيَ من الطاقات الكامنة وما أهمل يمكن استكناه بعض من العوامل الفاعلة في الثقافة كلها . يتضح ما يُرمى اليه هنا إذا أخذنا النموذج النظري للبحور بالشكلين اللذين يظهر فيهما ، تبعاً لاتجاه التتابع بين (فا) و (علن) ، أساساً للدراسة ، ومثّلنا للتتابع ذي الاتجاه (فا ← علن) بالشكل الآتي :

K — فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وللتتابع ذي الاتجاه (علن ← فا) بالشكل :

S — علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا

إذا أعطينا النوى قيماً عددية تمثل مرتبتها في السياق التتابعي ، يصبح للنموذج الشكلان التاليان :

K_1 — فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

S_1 — علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا علن فا

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

لدراسة تشكل البحور من النموذج ، نعود الى جدول (Z) ونأخذ التشكل التتابعي لكل بحر كما هو محلل الى (فا / علن) و (علن / فا) ثم نرتب النوى الإيقاعية لكل بحر تحت النوى الإيقاعية في (S_1 ، K_1). بهذه الطريقة ، نعرف النوى الإيقاعية التي فقدها كل بحر من أصل النموذج ؛ ونعرف المكونات الإيقاعية للبحر . نرتب النتائج في جدول (L)

فيه سطران أفقيان، الأول (F) يمثل البحور في شكلها في دوائر الخليل، والثاني (J) يمثّلها في شكلها الشعري (حين يفترق الشكلان) ، مع إهمال ابراز الخليل للوتد (ــ ه ــ) ، حين يمكن إلصاقه بما يليه .

ــ L

ــ L_1 ما يبدأ من البحور بالنواة (فا) :

النموذج :	فا علن	فا علن	فا علن	ذا علن	فا علن	فا علن
	١ ٢	٣ ٤	٥ ٦	٧ ٨	٩ ١٠	١١ ١٢
البسيط :	فا	فا علن	فا علن	فا	فا علن	فا علن
F	١	٣ ٤	٥ ٦	٧	٩ ١٠	١١ ١٢
J	1	3 4	5 6	7	9 10	11 12
الرجز :	فا	فا علن	فا	فا علن	فا	فا علن
	١	٣ ٤	٥	٧ ٨	٩	١١ ١٢
الكامل :	فَ علن	علن	فَ علن	علن	فَ علن	علن
	١ـ٠ ٢	٤	٥ـ٠ ٦	٨	٩ـ٠ ١٠	١٢
المنسرح :	فا	فا علن	فا	فا	فا علن	فا علن
	١	٣ ٤	٥	٧	٩ ١٠	١١ ١٢
المقتضب :	فا	فا	فا علن	فا علن	فا	فا علن
	١	٣	٥ ٦	٧ ٨	٩	١١ ١٢
	1	3	5 6	7 8		
المديد :	فا علن	فا	فا علن	فا علن	فا	فا علن
	١ ٢	٣	٥ ٦	٧ ٨	٩	١١ ١٢
	1 2	3	5 6	7 8	9	

الخفيف :	فا علن	فا	فا	فا علن	فا علن	فا
	١ ٢	٣	٥	٧ ٨	٩ ١٠	١١
المجتث :	فا	فا علن	فا علن	فا	فا علن	فا
	١	٣ ٤	٥ ٦	٧	٩ ١٠	١١
	1	4 3	6 5—	7		
السريع :	فا	فا علن	فا	فا علن	فا	فا عـَنْـلُ *
	١	٣ ٤	٥	٧ ٨	٩	١:٢َ ١١
	1	4 3	5	8 7	10 9	11 — 1
الرمل :	فا علن	فا	فا علن	فا	فا علن	فا
	١ ٢	٣	٥ ٦	٧	٩	١١

L2 — ما يبدأ من البحور بالنواة (**علن**) :

النموذج :	علن فا	علن فا	علن فا	علن فا	علن فا	علن فا
	١ ٢	٣ ٤	٥ ٦	٧ ٨	٩ ١٠	١١ ١٢
الطويل :	علن فا	علن فا	فا	علن فا	علن فا	فا
	١ ٢	٣ ٤	٦	٧ ٨	٩ ١٠	١٢
الوافر :	علن فَ	علن	علن فَ	علن	علن فَ	علن
	١ ٢—٠	٣	٥ ٦—٠	٧	٩ ١٠—٠	١١
	2—٠ 1	3	6—. 5	7	10 9	
الهزج :	علن فا	فا	علن فا	فا	علن فا	فا
	١ ٢	٤	٥ ٦	٨	٩ ١٠	١٢
	2 1	4	6 5	8		
المضارع :	علن فا	فا	فا	علن فا	علن فا	فا
	١ ٢	٤	٦	٧ ٨	٩ ١٠	١٢
	2 1	4(4—.)	6	8 7		

* كما يمكن أن يترتب من (—ه—ه—هه) أو (9 11 .-1:2)

في الجدول (L) أستخدم الأرقام العربية (١,2,3,٠٠) للإشارة الى النوى التي يتشكل منها البحر في شكله الشعري . وأرمز الى حدوث (فَـ) ، أي (فا) فاقدة ساكنها ، بالرمز (١ — .) (٢ — .) وهكذا ، تبعاً لمرتبة (فَـ) . أما حين ترد (فا) فاقدة ساكنها ، ثم مسكّناً متحركها ، فأرمز اليها بـ (١ — ١) (٢ — ١) وهكذا . كلا يلاحظ ، مثلت النواة الأخيرة في السريع بالحروف (عِنْلُ) وأعطيتها القيمة المرتبية (٢ : ١) . الغرض من هذا إظهار أن هذه النواة تتألف من (—٥—) في الشكل الدوائري للبحر . هذه هي النواة الوحيدة ، والبحر الوحيد ، اللذان يشذان عن الصيغة النظرية المقترحة هنا. أميل الى الاعتقاد بأن شذوذ السريع يشعر بقصور النظام النظري الذي بناه **الخليل** ، وينبع من طبيعة هذا النظام[١٧] . الدراسة المتأنية تكشف شيئين : ١ — ان هذا الشذوذ نابع من افتراض المقطع (—٥—) (الوتد المفروق) مؤسساً إيقاعياً في العربية . ٢ — ان هذا المقطع ، وفي الواقع التفعيلة التي يرد فيها كلها (مفعولات) (—٥—٥—٥—) وهمية مفتعلة ، باسمها وتركيبها الحركي ، افتعالاً كاملاً . فهي ، من جهة ، لا توجد قائمة بذاتها ، كما أظهر الجدول (B) إلا في السريع ، ومن جهة أخرى لا ترد في الشكل الشعري للسريع إطلاقاً ، وانما يقتصر ورودها على شكله الدوائري . نسأل بشيء من الحيرة : كيف حدث أن اقترح **الخليل** وجود هذه التفعيلة التي تخلق صعوبة واضحة في تقبّل انتظامية بنائه النظري ، وتدمر انسجام هذا البناء ؟ ثمة جواب يبدو معقولاً سيناقش في فقرة مقبلة من هذه الدراسة.

٦ — ثمة ، إذن، انتظام رياضي أكيد في العلاقات الداخلية لتركيب التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي . لكن وصف هذه العلاقات عن طريق ارتباط التشكلات بنموذج نظري أعلى يفترض وجود حدود نظرية مطلقة لا يمكن أن تتعداها تشكلات الإيقاع في العربية . ورغم أن وجود هذه الحدود لا ينكر في سياق الشعر العربي التناظري، الغالب في التراث

كله ، فإن هناك إيقاعات شعرية عديدة ضمن هذا التراث حاولت الخروج من الإطار العنيد المفروض على إيقاع الشعر[18] . من أجل هذا ، ولأسباب مهمة أخرى أبرزها ميلاد الشعر الأحادي[19] (الحر) في الثقافة العربية المعاصرة ، ينبغي أن نحاول وصف الإيقاع ، والعلاقات الداخلية للتشكلات كلها ، بطريقة تلغي وجود هذه الحدود النظرية ، وتسمح بتجاوزها دون أن نحكم على ما يتجاوزها بأنه خارج عن نظام الإيقاع العربي وانه «ليس على مذهب العرب » .

٦ــ١ يمكن أن يُقدم مثل هذا الوصف دون تعسّف بالعودة الى **التشكل ــ الأساس** في كل من الفئتين المشار اليهما سابقاً : ما يبدأ بـ (فا) ، وما يبدأ بـ (علن) . تفترض الطريقة الجديدة أن النمو الطبيعي للوحــدة الإيقاعية (**فا / علن**) أدى الى التشكل الإيقاعي (**فا علن فا علن فا علن فا علن**) النابع من تكرار الوحدة أربع مرات ، وأن النمو الطبيعي للوحدة (**علن / فا**) أدى الى التشكل (**علن فا علن فا علن فا علن فا**) النابع من تكرار الوحدة أربع مرات أيضاً . هذا التناظر يشجّع على قبول الافتراض المطروح هنا ، لأن التناظر واحد من أعمق أسس الفاعلية الفكرية العربية وأكثرها شيوعاً . على هذا الفرض ، يتصور نمو التشكلات الإيقاعيــة كلها من تكرار الوحدة الإيقاعية المؤسسة عدداً من المرات متغيّراً . إلا أن الاحتمالات الرياضية لعدد التشكلات في مثل هــذا التكرار محدودة . ولتجاوز محدوديــة الاحتمالات ، والرتابة التي لا بد أن تنتج عن هــذه المحدودية ، يمكن تحقيق تشكلات إيقاعية بإضافة نوى إيقاعية الى الوحدة المؤسِّسة . وتكشف الدراسة المتأنية أن النواة المضافة هي دائماً (**فا**) وأن (**علن**) لا تضاف إطلاقاً . يمكــن التقرير ، إذن ، أن (علن) هي النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسِّسة ، وأن (فا) هي المتغير الذي يعمد اليه في تطوير التشكلات الإيقاعية كلها[20] .

تبعاً لهذا التصور ، يكون نمو التشكلات الإيقاعيــة في الشعر العربي

التناظري قائماً على أساس اتخاذ وحدتين إيقاعيتين ، أو ثلاث وحدات ، نقطة جذرية ، وتطويرهما بإضافة النواة (فا) بانتظام لا عشوائية فيه يعكس المثال الذي تتقبله الأذن العربية والحساسية الشعرية . تأتي إضافة (فا) في مواضع يسهل تحديد قيمتها الرياضية المرتبية . من الشيق أنه ليس هناك أي تشكل إيقاعي يعتمد على تناول أربع وحدات إيقاعية من التشكل – الأساس وتطويرها بإضافة (فا) اليها . لا شك أن ذلك مرتبط بطبيعة حس الإيقاع عند العرب – إلا أن ثمة تشكلين إيقاعيين رباعيين تنتج رباعيتهما من اتخاذ وحدتين إيقاعيتين نقطة جذرية وإضافة (فا) إلى إحداهما ثم تكرارهما مرة واحدة. هذان التشكلان ، كما سيظهر بوضوح، هما الطويل والبسيط . ومن المدهش أن أحدهما يقع في فئة والآخر في الفئة الثانية من التشكلات ، هذا تناظر آخر له دلالته على طبيعة بنية العقل الخالق . ثمة ملاحظة أخيرة : ان اتخاذ وحدتين أو ثلاث وحدات أساساً للتنويع والتفريع ظاهرة لها معادلها في المعطيات الفكرية الأخرى للثقافة العربية – في اللغة، مثلاً ، نجد أن أساس التنويع هو اتخاذ حرفين أو ثلاثة نقطة جذرية . ويبدو معقولاً أن تطوير التشكل الرباعي بتكرار وحدتين جذريتين له معادله في الشكل الرباعي للفعل في العربية . تشعر هذه الظاهرة بأن المعطيات الثقافية كلها انعكاس مباشر للبنية الداخلية للعقل الفاعل المعبّر .

٦–٢ أنتقل الآن الى تمثيل حسي للتقريرات المجردة المطروحة هنا. كما أشرت سابقاً ، إذا كررنا الوحدة الإيقاعية (علن / فا) أربع مرات نحصل على التشكل – الأساس :

M_1 : علن فا علن فا علن فا علن فا

لتطوير تشكلات إيقاعية جديدة يمكن أن نكرر الوحدة أيّ عدد من المرات نوده . بتكرار الوحدة مرتين أو ثلاث مرات نحصل على تشكلات

إيقاعية معروفة في الشعر العربي (المشطور والمجزوء) . العرب لم يكرروا الوحدة أكثر من أربع مرات في الشعر التناظري . إنما ينبغي من أجل خلق تشكلات إيقاعية ذات طبيعة متميّزة ، أن نتجاوز التكرار للشكل التام للوحدة ، بإضافة النواة (فا) اليها . ثمة إمكانات رياضية لا نهائية هنا ، أورد بعضها في الجدول W التالي :

W — باتخاذ وحدتين فقط نقطة جذرية :

١ — علن فا علن فا فا
٢ — علن فا علن فا فا فا
٣ — علن فا علن فا فا فا فا
٤ — علن فا علن فا فا فا فا فا
٥ — علن فا علن فا فا فا فا فا فا
الخ ...

٦ — علن فا فا علن فا
٧ — علن فا فا فا علن فا
٨ — علن فا فا فا فا علن فا
٩ — علن فا فا فا فا فا علن فا
الخ ...

١٠ — علن فا فا علن فا فا
١١ — علن فا فا علن فا فا فا
١٢ — علن فا فا علن فا فا فا فا

١٣ — علن فا فا علن فا فا فا فا فا
الخ ....

١٤ — علن ذا فا فا علن فا فا
١٥ — علن فا فا فا فا علن فا فا
١٦ — علن فا فا فا فا فا علن فا فا
الخ ...

١٧ — علن فا فا فا فا علن فا فا فا فا
١٨ — علن فا فا فا فا علن فا فا فا فا فا
الخ ...

١٩ — علن فا فا فا فا فا علن فا فا فا فا
٢٠ — علن فا فا فا فا فا فا علنفا فا فا فا
الخ ...

الاحتمالات الرياضية لانهائية ، إلا أن الفاعلية الشعرية العربية نمّت عدداً قليلاً منها . يلاحظ ، مثلاً ، أن (فا) لا تضاف ، في الانتاج الشعري، الى أي وحدة إيقاعية أكثر من ثلاث مرات (عد)[٢١] : الجدولين(L'Y) . يلاحظ ، أيضاً ، أنه حتى ضمن هذا الحد ، لم تنمّ الفاعلية الشعرية إلا الإيقاعات الثلاثة : (١ ، ٧ ، ١٠) التي تشكـــل أشطر البحور : الطويل (بتكرار الوحدتين) ، المضارع ، الهزج . (ستأتي مناقشة إيقاع الوافر فيما بعد) .

أما في حالة النواة (فا / علن) ، فإن تكرارها أربع مرات ينتج التشكل التالي :

M_2 ـ فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وما ينطبق على (M_1) ينطبق على (M_2) . بالطريقـة ذاتها نقول : إن لدينا الجدول (SS) للاحتمالات الرياضية :

SS_1 ـ باتخاذ وحدتين فقط نقطةً جذرية :

٢١ ـ فا علن فا فا علن
٢٢ ـ فا علن فا فا فاعلن
٢٣ ـ فا علن فا فا فا فاعلن
٢٤ ـ فا علن فا فا فا فا فاعلن
الخ ...

٢٥ ـ فا فاعلن فا علن
٢٦ ـ فا فا فاعلن فا علن
٢٧ ـ فا فا فا فاعلن فا علن
٢٨ ـ فا فا فا فا فاعلن فا علن
الخ ...

٢٩ ـ فا فاعلن فا فا علن
٣٠ ـ فا فاعلن فا فا فا علن
٣١ ـ فا فاعلن فا فا فا فا علن
الخ ...

يلاحظ ، هنا أيضاً ، أن الفاعلية الشعرية لم تنمّ إلا عدداً ضئيلاً من الإمكانات إلى إيقاعات شعرية . (فا) ، هنا أيضاً ، لا تَرِدُ مضافة أكثر من ثلاث مرات . وحتّى ضمن هذا الحدّ ، نُمِّيت الإيقاعات (٢٥ ، ٢٦) وإيقاع ثالث يكاد يتحد بـ (٢٥) إنما تكرر فيه (فا) مرة واحدة بعد الوحدة الثانية هكذا : (فاعلن فا [٢٢]) . هذه الإيقاعات تشكل البحور : **البسيط** (بتكرار الوحدتين) ، **والمقتضب** ، **والمجتث** .

SS 2 ــ باتخاذ ثلاث وحدات نقطةً جذرية :

الإمكانات الرياضية ، هنا أيضاً ، لا نهائية ، ويمكن أن تمثل بجداول مشابهة لـ (W ، SS ↑) . لكن ضرورة تمثيلها ، هنا ، ليست ملحّة ، ويستغنى عنها توفيراً . إنما يلاحظ أن الفاعلية الشعرية ، مرة ثالثة ، نمّت عدداً محدوداً ، لكنه أعظم من الحالات السابقة ، من الإمكانيات إلى إيقاعات شعرية هي التالية :

٣٢ ــ فا علن   فا فا علن   فا علن فا (الذي شكل شطر المديد)
٣٣ ــ فا علن   فا فا علن   فا فا علن فا (الذي شكل شطر الرمل)
٣٤ ــ فا علن فا فا فا علن   فا علن فا (الذي شكل شطر الخفيف)
٣٥ ــ فا فا علن فا فا علن   فا علن فْ (الذي شكل شطر السريع)
٣٦ ــ فا فا علن فا فا علن   فا فا علن (الذي شكل شطر الرجز)
٣٧ ــ فا فاعلن فا فا فا علن   فا علـــن (الذي شكل شطر المنسرح)

أما إذا اعتبرنا الطويل والبسيط تشكلين رباعيين لا ثنائيين مكررين ، فيمكن القول : إن الفاعلية الشعرية نمّت من التشكل ــ الأساس (M_1) التشكل الإيقاعي التالي :

علن فا   علن فا فا   علن فا   علن فا فا (الطويل)

ومن التشكل — الأساس (M_2) التشكل الإيقاعي التالي :

فا فا علن فا علن فا فا عان فا علن (ف علن) (البسيط) — .

٦—٣ ثمة نقطة أخيرة ينبغي أن تعالج قبل أن يكتمل النظام المطروح هنا . تلك هي قضية البحرين الكامل والوافر . يتألف الكامل ، بشكله الشعري الفعلي ، من (——— ه —— ه) مكررة مرات ثلاثاً ، ويتألف الوافر من (—— ه ———— ه / ——— ه — ه) . واذا كانت الوحدة الأخيرة للوافر لا تسبب إشكالاً ،فإن الوحدات الأخرى في البحرين تسبب إشكالاً واضحـــاً . لدينا ، هنا ، وحدتان إيقاعيتان تتألفان من نواتين كل باتجاه تتابعي مختلف . كيف نحلل هاتين الوحدتين؟ تبعاً للمنهج المتبع في هذه الدراسة — التحليل بتمثيل الحركـــة الإيقاعية بأمانة ودون تعسف أو قسر — ينبغي أن يقال ، ببساطة ، إن الوحدة (——— ه —— ه) تتشكل من النواتين (——— ه) و (—— ه)،والوحدة (—— ه ——— ه) تتشكل من النواتين (—— ه) (——— ه) . هكـذا يكون التركيب النووي للوافر :

TT — علن علتن علن علتن علن فا

ويكون التركيب النووي للكامل :

H — علتن علن علتن علن علتن علن

رغم غياب (فا) من (TT,H) يستحيـل رفض هذين التشكلين أو القول : « انهما ليسا على طريقة العرب » . انهما تشكلان عربيان كأكثر التشكلات عربية . حقيقة الأمر ان لدينا ، اذن ، في الشعـــر العربـي مكونات نووية ثلاثة (——— ه / —— ه / — ه) ، وأن معظم التشكلات الإيقاعية تنبع من حدوث (فا) في سياق يرتكز على (علن) ، إلا أن ثمة تشكلين ينبعان من علاقة (علتن) بـ (علن)[٢٣] .

٧ — أما اذا أصررنا على إخضاع الكامل والوافر للنظام النظري المقترح بكل أبعاده ، فإننا نستطيع تحليلهما بطريقتين أخريين. لكنما ينبغي أن نظل على وعي تام بأن الإيقـاع الطبيعي لهما ينبـع من تبادل (ـــــ ٥) و (ـــ ٥) ، وليس من تبادل النوى التي نفترض أن (ـــــ ٥) تتشكل منها لغرض دراسي محض. بتحليل (ـــــ ٥) الى (ـ / ـــ ٥)، كما فعلت سابقاً ، يمكن أن نقول : إن **الوافر** يتشكل من :

Q — علن فَ َ عان علن فَ َ علن علن فا

وان **الكامل** يتشكل من :

SH — فَ َ علن علن فَ َ علن علن فَ َ علن علن

يلاحظ هنا أن الوافر يتشكل من خمس وحدات إيقاعية ، لكنه يفقد نواتين من النوى الأصلية في الوحدتين رقـم (٢، ٤) مقابـل اكتسابه لوحدة إيقاعية كاملة . ومن الشيق أن الاسم « الوافر » يعكس خصيصة أساسية في هذا التشكل الإيقاعي هي انه يحتوي على نواة زائدة (من علن) على التشكلات الإيقاعية السابقة . يلاحظ ، أيضاً، أن الكامل يفقد نواتين من (فا) ليكتسب وحدة إيقاعية كاملة والنواة (علن) . ومن الشيق جداً أن الاسم « الكامل » يعكس خصيصة مهمة هي انه التشكل الوحيد الذي يحتوي على ست من النواة (علن) .

بطريقة أخرى ، يمكن أن نحلل (ـــــ ٥) الى (ـ / ـ / ـ ٥). هذه الطريقة تخلق انسجاماً كاملاً بين الوافر والكامل وبين بقية التشكلات المدروسة . على هذا الأساس يمكن القول : إن **الوافر** يتألف من :

N — علن فَ َ فَ َ فا علن فَ َ فَ َ فا علن فا

وإن **الكامل** يتألف من :

Hh — فَ َ فَ َ فا علن فَ َ فَ َ فا علن فَ َ فَ َ فاعلن

هاتان الطريقتان ليستا الوحيدتين . ثمة طريقة ثالثة هي أقرب الطرق الى نظام الخليل. اذا افترضنا ان (ــــــ ه) تتشكل من (ــــ/ــ ه) واعتبرنا (ــــ) شكلاً متحولاً للنواة (ــ ه) أي انها (فا + ١) لانقلاب ساكن (ــ ه) الى متحرك ، يمكن أن نقول : إن الوافر يتألف من :

D ــ علن فا + ١ فا علن فا + ١ فا علن فا

وان الكامل يتألف من :

T ــ فا + ١ فاعلن فا + ١ فاعلن فا + ١ فاعلن

بهذه الطريقة يمكن أن نقول : ان العرب تقبلوا إمكانيات رياضية أكبر لتطوير الإيقاع الشعري ، اولاً بإضافة النواة (فا) أو متحول عنها بين النواتين الأساسيتين للوحدة الإيقاعية ، ثانياً بتقبل تحول النواة (فا) لا عن طريق النقص ، بل عن طريق تحول ساكنها الى متحرك .

٨ــ من الممكن الآن أن ترتب المعلومات المتوفرة حول التشكلات الإيقاعية بطريقة تؤكد انتظام البناء الذي يجمعها انتظاماً رياضياً مدهشاً . لتحقيق ذلك تعطى النواة (فا) القيمة العددية (١) والنواة (علن) القيمة (٢) والنواة (علّن) القيمة (٣) . وترتب التشكلات الإيقاعية بتدرج تبعاً لقربها من التشكل ــ الأساس في كل فئة . هكذا نحصل على الجداول التالية :

LA ــ ما يبدأ بـ (علن = ٢) :

التشكل ــ الأساس :	2	1		2	1		
الطويل :	2	1		2	1	١	(م)
الهزج :	2	1	١	2	1	١	
المضارع :	2	1	١١	2	1		

Y — ما يبدأ بـ (فا = ١) :

التشكل — الأساس : 1 2 1 2

Y_1 — البسيط : ١ 1 2 1 2 (م)

المجتث : ١ 1 2 1 2 ١

المقتضب : ١١ 1 2 1 2

Y_2 — المديـد : 1 2 ١ 1 2 1 2 ١

الرمل : 1 2 ١ 1 2 ١ 1 2 ١

الخفيف : 1 2 ١١ 1 2 1 2 ١

السريع : ١ 1 2 ١ 1 2 1 2 ١-١

الرجز : ١ 1 2 ١ 1 2 ١ 1 2

المنسرح : ١ 1 2 ١١ 1 2 1 2

أما الكامل والوافر ، فإن تمثيلها الرياضي يتوقف على أي الطرق في تحليلها نقبل . سأمثل فيما يلي النماذج المختلفة لها،مستخدماً الرموز الواردة في (٧) :

الوافر :

TT — 2 ٣ / 2 ٣ / 2 1 /

Q — 2.— 1 ٢ / 2.— 1 ٢ / 2 1 /

N — 2 ١ —. ١ —. 1 / 2 ١ —. ١ —. 1 / 2 1 /

D — 2 ١ + ١ 1 / 2 ١ + ١ 1 / 2 1 /

الكامل :

/ 2 ٣ / 2 ٣ / 2 ٣ — H

/ ٢ 2 1—. / ٢ 2 1—. / ٢ 2 1—. — SH

/ 2 1 .—١ .—١ / 2 1 .—١ .—١ / 2 1 .—١ .—١ — Hh

/ 2 1 ١+١ / 2 1 ١+١ / 2 1 ١+١ — T

٩ — يتأكد من كل ما سبق أن النظام البديل المقترح هنا قادر على وصف نماذج التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي بسهولة فائقة . لكن الوصف حتى الآن اقتصر على التشكلات الستة عشر المعروفة وتناولها بأشكالها التامة . الى هذا الحد ، يمكن القول ان البديل يحقق درجة قصوى من الانسجام . إلا أن إيقاع الشعر العربي من التنوع بحيث أن التشكلات الإيقاعية يغلب عليها أن تتخذ ، في نتاج الفاعلية الشعرية ، أشكالاً عدة تختلف اختلافاً مهماً أحياناً عن تركيبها التام . من هنا ، لا يمكن أن توصف أي نظرية في إيقاع الشعر بالكمال إلا اذا كانت قادرة على احتواء التحولات التي تعتري جميع التشكلات الإيقاعية . ومن المؤكد أن قصور نظام الخليل يرجع بشكل رئيسي الى تعقد الطرق التي حاول بها وصف التحولات وربطها بالنموذج الكامل للبحور . هذا ما عرف في العروض التقليدي بالزحافات والعلل . إن نظرة عامة في نظرية الزحافات والعلل تشعر بمدى صعوبتها وباستحالة الإحاطة بتفرعاتها العجيبة العدد[٢٤] . لا شك أن نقطة التعقيد الأولى في عمل الخليل هنا هي اضطراره الى دراسة الزحافات الممكنة في كل بحر ، بشطريه وبكل تفعيلة فيه أحياناً . وتبدو عبثية نظام الخليل حين يضطر الى التفريق بين الوحدات الحركية المتحدة الهوية ، والتفريق بين الزحافات الممكنة فيها . المثل الأعلى على هذا هو القول بأن التتابع الحركي (ـ ه ـ ه ـ ـ ه) قد يكون مؤلفاً من (ـ ه / ـ ه ـ / ـ ه)

أو من (—ه/—ه/——ه) وأن التتابع (—ه——ه—ه) قد يكون مؤلفاً من (—ه—/—ه/—ه) أو من (—ه/——ه/—ه) . يبلغ الأمر ذروة الاستحالة حين يمضي العروضيون ليقولوا ان ما يجوز في واحد من التشكلين ، في كل حالة ، غير ما يجوز في الآخر[٢٥] . هذا العبث المطلق يشعر بأن العروضيين ينسون أن ما يحللونه هو كلمة أو تعبير عربي ذو تتابع صوتي معين له شكل واحد وواحد فقط . والأمثلة على ذلك كثيرة .

٩–١ هل يمكن أن تصاغ نظرية بسيطة للتحولات يكون لها ارتباط صميمي بشكل الكلمة العربية وتمتلك القدرة على الشمولية في الحكم ؟ في اعتقادي أن هذا ممكن ، وإن كون الإيقاع العربي ينبع من علاقات عدد قليل من النوى ليشعر بأن وجود قاعدة عامة تحكم امكانيات ترابط هذه النوى شيء لا يمكن استبعاده .

أول ما يجب أن نرفضه في دراسة الانسجام النغمي ، الذي أحس الشاعر العربي وجوده بين الوحدات المشكلة لتتابع إيقاعي ، هو فكرة الخليل عن الزحافات والعلل . يقوم مفهوم الخليل على أساس عجيب من الحكم بالنقص والزيادة ،وهو مفهوم أخلاقي في جذوره ، ينبع من الاعتقاد بأن كل ما يستوفي خصائص نموذج ما كامل ، وأن كل ما لا يستوفيها ناقص . هكذا آمن الخليل أنه إذا كان لدينا التتابع الإيقاعي :

(—ه—ه———ه—ه—ه———ه—ه—ه——ه)

الذي يشكل « النموذج الكامل » للرجز ، فإن أي شكل إيقاعي آخر يبنى على الوحدات المكونة (—ه ———ه/——ه ——ه) هو شكل من أشكال النموذج لكنه شكل ناقص به عيب — (من هنا الأحكام الأخلاقية بأن بعض الزحافات « صالح ، مستحسن » وبعضها « جيد » وبعضها « قبيح ») .

لكن نظرتنا الى هذه الوحدات الإيقاعية يجب أن تتغيّر جذرياً . ينبغي أن نحاول الاحساس بها كما أحس بها الشاعر الخالق لها نفسه . من العبث أن نعتقد أن الشاعر الجاهلي حين نظم بيتاً مثل: « إن أباها وأبا أباها ..» كان في وعيه مفهوم للكمال والنقص ، أو عرف أن التتابع الإيقاعي في البيت « ينقص » عن « النموذج » الساكن الثاني والخامس الخ .. وهكذا في بقية التشكلات . الأسلم هــو أن ننظر الى مثل هذا البيت بعين الخالق وحسه الإيقاعي . ما حصل هو ان الخالق أحس انسجاماً موسيقياً مستحباً لديه بــين الوحدات الإيقاعيــة للبيت . وحين ورد في البيت الواحد : (— ه — — ه) و (— ه — — — ه) و (— ه — ه — — ه) لم يشعر الشاعر الخالق بأن ثمة تنافراً في الإيقاع يقتل الانسجام النغمي . إذا تقبلنا هذه الطريقة في النظر الى « التحولات » النغمية في الوحدات الإيقاعية فقد يتاح لنا أن نصل الى كنه الإيقاع في الشعر العربي ونكتشف أسراره .

باقتناع عميق ، اقتناع نبع من الحدس وتحول الى شبه إيمان مطلق ، حاولت هذه الدراسة أن تكتنه سر الإيقاع . لم يكن ثمة شك أي لحظة بأن الإيقاع الشعري عند العرب قائم على علاقات بسيطة منتظمة لها مـا يعادلها في المجالات الفكرية الأخرى . طغى شعور تام ، يصعب تسويغه منطقياً ، بأن الشاعر العربي حين ألف قصيدة كان يحس بعفوية وفطرة أن وحدة إيقاعية ما تنسجم مع ما يليها ، وأن وحدة أُخرى قـد تشغل مكانها دون أن تفسد الانسجام . وبدا لي دائماً أن مفهوم « البديل » هذا هو الفاعل الحقيقي في التحولات الإيقاعية ، لا مفهوم الزحافات . أقصد أن الشاعر كان يعرف الشكل الإيقاعي التالي ، مثلاً ، ويألفــه ويدرك انسجامه النغمي :

١ — (— ه — — ه — ه — ه — — ه — ه — ه — — ه — ه)

أو الشكل :

٢ — (— ه — ه — — ه — ه — ه — — ه — ه — ه — — ه)

وانه ، وهو يؤلف قصيدة ، استبدل ، في الإيقاع (١) عنصراً من العناصر بغيره دون أن يتغيّر الإيقاع الكلي ، ويصدق هذا على (٢) .

السؤال الجذري هو ، إذن : ما هي العناصر التي أحس الشاعر العربي بأن استبدالها بعناصر أخرى لا يسبب خللاً في الإيقاع ، ثم ما هي هذه العناصر الأخرى ؟

اذا استطعنا تقديم جواب مقنع لهذا السؤال كشفنا أحَدَ أعمق أسرار الإيقاع في الشعر العربي وقدمنا حلولاً بسيطة دقيقة لكل ما يبدو فيه ، تبعاً لنظام الخليل ، مشكلة معقدة .

٩ــ٢ والجواب الذي أود تقديمه هنا ينبع من طبيعة التشكلات الإيقاعية في الشعر ، لا من أي افتراض نظري مثالي . وهو يعتمد على تحليل التشكلات الإيقاعية الى مكوناتها النووية ، كما عرض هذا التحليل في الجداول (L,LA,Y) وفي الوقت نفسه يؤكد شرعية هذا التحليل وصحته ، وانسجامه مع معطياته الأساسية ذاتها .

الجواب ، ببساطة قصوى ، هو أن الإيقاع الشعري نما من حركية تتابعات صوتية تمثل القيمة الصوتية الصغرى في اللغة العربية ، وشكلت هذه التتابعات انطلاقاً حركياً انتهى بقرار موسيقي هو نهاية المد الصوتي في العربية : أي ان التتابعات الحركية هي المتحركات المتتالية ، والقرار النغمي هو الصوت الساكن . مثلاً ، الكلمة « حبيبي » تشكل تتابعاً إيقاعياً هو (ــ ــ) يتلوه تتابع ثان هو (ــ) والقرار النغمي لهما هو (ه) بعد الأول وبعد الثاني .

بكلمات أخرى ، من التتابعات الحركية ذات القرار النغمي في العربية تتشكل النوى الإيقاعية (ــ ــ ه / ــ ه / ــ ــ ــ ه) ويمكن تشكل (ــ ــ ــ ــ ه) لكن ورودها في الشعر نادر[٢٦] ، كما سيظهر فيما بعد .

في حس الشاعر العربي المرهف ، كان لهذه النوى أو التتابعات ذات

القرار النغمي قيم رياضية محددة ومتميّزة تميزاً واضحاً . وبنظرة بسيطة يمكن أن نرى أن هذه القيم تمثل عدد المتحركات في كل نواة ، دون إعطاء الساكن أي قيمة رياضية أو بإعطائه قيمة هي الصفر[٢٧] (أو أي قيمة أخرى ، فذلك لا يغيّر شيئاً في قيم النوى بالنسبة الى بعضها بعضاً ، لأن قيمة الساكن تضاف الى كل منها).حين تشكلت الوحدات الإيقاعية من النوى الأساسية (كما وضحت في ٣) أصبحت قيمة الوحدة الإيقاعية مجموع قيم النوى الداخلة في تركيبها . وحين نتج تشكل إيقاعي (بحر) كانت قيمته مجموع قيم الوحدات ، لكنه ظل،طبعاً ، مؤلفاً من وحدات منفصلة . أهم شيء في تمييز التشكلات الإيقاعية ، إذن ، هو تمييز القيم الرياضية لوحداتها مستقلة منفصلة . لأوضح هذا التقرير النظري الذي يبدو أكثر صعوبة مما هو عليه فعلاً ، آخذ معطيات قررت سابقاً ، وأود تكرارها هنا . نبدل النوى بقيمها العددية ، فيكون لدينا ما يلي :

(١ = ٥—)

(٢ = ٥——)

(٣ = ٥———)

هذا هو عينه ما فعلته في الجداول . لنعد الآن الى الوحدات الإيقاعية، والتشكلات الإيقاعية ونعطيها قيمها الرياضية :

(فا علن = ٣)

(علن فا = ٣)

أما عن التشكلات (البحور) فمن الجدولين (Y،L) والفقرتين (H،TT) يتضح ان القيم الرياضية لها هي التالية : (وهي قيم الوحدات المستقلة المشكلة لها) :

LA_1 : التشكل — الأساس M_1 (المتقارب) : ٣ ٣ / ٣ ٣ ●

الطويل : ٣ ٤ / ٣ ٤

الهزج : ٤ ٤ *

المضارع : ٥ ٣ ×

Y_3 :

التشكل — الأساس M_2 (المتدارك) : ٣ ٣ / ٣ ٣ ●

البسيط : ٤ ٣ / ٤ ٣

المجتث : ٤ ٤ *

المقتضب : ٥ ٣ ×

المـــديد : ٣ ٤ ٤

الرمل : ٣ ٤ ٥

الخفيف : ٣ ٥ ٤

السريع : ٤ ٤ ٣/٠

الرجز : ٤ ٤ ٤

المنسرح : ٤ ٥ ٣

TT_1 : الـــوافر : ٥ ٥ ٣

H_1 : الكامل : ٥ ٥ ٥

٩—٣ هذا الانتظام الرياضي المدهش هو سر الإيقاع العربي . من الواضح أن لكل بحر قيمته الرياضية المتميزة . أما ما يحدث مـــن كون الأزواج من البحور المشار اليها بـ (● ، * ، ×) ذات قيمة عددية واحدة، فينبغي ألا يشككنا بالنظام المقترح هنا،ذلك أن البحرين المتساويي القيمة يقعان كل واحـــد في فئة ، في كل الحالات . أي أن أحدهما يبـــدأ

بـ (علن = ٢) والآخر بـ (فا = ١) . حتى في تحولاتهما ، « زحافاتهما » بلغة الخليل ، يظل هذا الفرق واضحاً بينهما .

يجب أن نؤكد الحقيقة المهمّة التالية: التشكلان الأساسيان لها القيمة (٣) (كل وحدة فيهما) ومن هذه القيمة تتفرع القيم الباقية . أمِنَ المبالغة أن نرى في هذه الحقيقة معادلاً للتشكل – الأساس في اللغة العربية ذاتها ، أي الفعل الثلاثي ؟ أميل الى القول بأن لا مبالغة في ذلك ، وأن ملاحظة الأمر تشير الى خصيصة جذرية في بنية العقل الفاعل في الثقافة العربية ، هي اتخاذه الوحدات الثلاثية أساساً لصياغته للغة والإيقاع : (من يدري ، قد يصدق هذا على أشياء العالم ورؤية العربي لها ؟) .

وتشكلت لدى الشاعر العربي ، اذن ، إيقاعات منتظمة لها قيم رياضية يعرفها هو بعفوية وفطرة . حين نظم الشاعر العربي ، أو سمع قصيدة ، فإن كل وحدة إيقاعية في البيت منها تجسدت لديه قيمةً معينة محددة . وكان همّ العربي الأول ، فيما يخص الإيقاع ، هو أن تحافظ كل وحدة في التشكل الإيقاعي على قيمتها الرياضية . أي أن حدوث وحدة مثل (ــ ه ــ ــ ه) في موضع معين تحدث فيه أيضاً (ــ ه ــ ه ــ ه) لم يسيء لحس الإيقاع عند العربي . لماذا ؟ لسبب جوهري هو أن قيمة (ــ ه ــ ــ ه) هي (١ + ٣) وهي قيمة (ــ ه ــ ه ــ ه) ذاتها (١ + ١ + ٢) .

٩–٤ لكن الدراسة المتأنية المستقرئة تظهر أن اتحاد القيمة الرياضية بين وحدتين لم يكن الشاغل الوحيد للفطرة العربية في خلقها للانسجام الإيقاعي في جميع مراحل الخلق الشعري التاريخية . ثمة خصيصة أخرى تتوفر في كلا الوحدتين الإيقاعيتين حين تستخدمان لتلعبا الدور الإيقاعي نفسه في الجسد الرئيسي للشعر العربي . وترتبط هذه الخصيصة بكون النواة (ــ ــ ه) المؤسس الحيوي في إيقاع الشعر العربي ، وبكون طبيعة

إيقاع الوحدة والتشكل تتحدد الى مدى بعيد بموقع هذه النواة من الوحدة المفردة ، أي بالعلاقة الأفقية بين هذه النواة وبين النوى الأخرى التي تدخل معها في علاقة تتابعية . ويبدو ما يقال هنا بديهياً حين يشار من جديد الى الأهمية القصوى لكون الوحدة والتشكل ينتسبان الى فئة دون أخرى من الفئتين (ف$_1$ ، ف$_2$) .

هكذا يتضح ان ثمة شرطين لاتحاد الدور الإيقاعي لوحدتين إيقاعيتين في الشعر العربي : الأول هو توحد القيمة العددية لهما ، والثاني هو اتحاد موقع النواة (ــــ ه) فيهما ، أو ، بشكل أدق ، تناظر موقعي هذه النواة فيهما . من هنا يتحد دور (ــ ه ــــ ه) بدور (ــ ه ــ ه ــ ه) لكنه لا يتحد بدور (ــ ه ــــ ه ــ ه) كما سيظهر في مجال يأتي .

٩ــ٥ يبدو أن ضرورة توفر هذين الشرطين خصيصة للشعر العربي في جسده الرئيسي ، كما قيل . لكن هذا التوفر شرط نسبي لا مطلق ؛ ذلك أن ثمة قصائد عربية تسند أهمية مطلقة للقيمة العددية ، دون تناظر موقعي النواة (ــــ ه) . وليس من المستبعد أن تكون هذه القصائد نتجت في مراحل تاريخية معينة من تطور الإيقاع الشعري . ومن الشيق جداً أن الشعر المعاصر يتطور الآن بهذا الاتجاه نفسه ، كما سيظهر بعد قليل .

٩ــ٦ هذه النظرة الى الإيقاع الشعري ترفض الايمان بأن ثمة أشياء اسمها « الزحافات » . العربي لم يأتِ بوحدة ، وهو يؤلف القصيدة ، بعد قياسها بوحدة أكبر منها ، ثم تقرير انها حسنة لأنها تخسر كذا أو كذا دون غيرهما . انه ، في الواقع ، أتى بوحدتين أو ثلاث لها القيم الرياضية البسيطة التي يعرف بفطريته المرهفة انها تؤلف وحدات نغمية تشكل إيقاعاً يرتاح اليه ويرضيه انسجامه ، لأنها تحقق شرطاً أساسياً من شروط الانسجام الإيقاعي .

يصدق التفسير المقترح هنا على كل التشكلات الإيقاعية المركبة من (ـ ه) (ـــ ه) . لكن ثمة ظاهرة مدهشة ، لا بد أن لها تعليلاً يصعب إدراكه الآن : في التشكلين المؤلفين من (ــــ ه) (ـــ ه) أي الوافر والكامل ، يقبل حس الإيقاع عنـد العربي وحدات إيقاعية قيمتها (٤) . باستخدام لغة الخليل لتوضيح النقطة ، نقول ان قيم وحدات الكامل كلها ، وقيمة (ـــ ه ـــ ه) في الوافر يمكن أن تصبح ، عن طريق الزحاف (٤) بدلاً من أن تبقى (٥) . يتضح هذا من حقيقة أن (ــــ ه ـــ ه) في الكامل قد تتحول الى (ـ ه ـ ه ـــ ه) أو (ـــ ه ـــ ه) وقيمة كل منها (٤) ويصدق هذا على (ـــ ه ــــ ه) في الوافر .

المبدأ الذي يحكم نظرية التحولات في تشكيل وحدات البحور هو مبدأ رياضي تركيبي بسيط إذن . انه يلغي نظرية الزحافات كلها ، ويحيـل تحليل بيت شعري إلى مكوناته الإيقاعية عملاً على درجة كبيرة من البساطة. حين نحلل بيتاً ما ، يجب أن نعرف شيئاً واحداً هو القيمة الرياضية لكل من وحداته . بعد التحليل الى مكونات نووية لا نأبه لما قد يكون «زحافاً» وما لا يكون : الشيء الأساسي هو أن تنتج لدينا القيم العددية للوحدات كما نعرفها في كل بحر ، مع تذكر ما قيل من أن وحدتين في كل من الكامل والوافر قد تكون قيمـة كل منها (٤) ؛ ومع التنبه الى موقع النواة (ـــ ه) من الوحدة الإيقاعية .

١٠ ــ أعتقد أن هذا المبدأ يوضح كل التحولات الممكنة وغير الممكنة في الإيقاع العربي . لكننا يجب أن نرفض تقبل الصياغات النظرية المحض في امتحان صحته . مثلاً ، يقول العروضيون ان الوحدة (ــــ ه) لا ترد في الكامل ، وترد في الرجز فتكون قبيحة . لا شك أن قيمـة هذه الوحدة (٤) وينبغي على ذلك أن تكون محتملة الحدوث في الكامل ،

لكنها لا تحدث فيه . قد يقول قائل : ان هذا يضعف من أهمية المبدأ المقترح هنا . الجواب عن ذلك يجب أن يستند الى أساس هذه الدراسة الأهم ، وهو أننا نحلل ما يَرِدُ فعلاً في الإيقاع الشعري ولا يهمنا ما لا يردُ ، سواء احتمل وروده نظرياً أم لا . عدم ورود (ـــــ ه) يعني شيئاً بسيطاً : أنها لم ترد ! ولا يعني أن المبدأ ذاته غير صحيح . ما نقوله هو هذا : إذا وردت في إيقاع عربي ، الآن أو في المستقبل، فهي مبررة لا تخرج على أسس الإيقاع الشعري عند العرب (قد يكون لامتناعها تعليل نظري ، لكن ليس من المهم البحث عنه الآن) .

المبدأ السابق يحكم التحولات الإيقاعية الممكنة في وحدات التشكلات كلها . لكن الوحدة الأخيرة في كل تشكل لها خصيصة مميزة لها ، هي أنها، في كل التشكلات قد تحل محلها وحدة تنقص قيمتها عنها بالمقدار (١). يستثنى من ذلك وحدتا المقتضب والمضارع الأخيرتان . بهذه البساطة يمكن تفسير التغيرات العجيبة التعقيد التي يرى الخليل إمكان حدوثها في العروض والضرب من كل بحر . في مشطور المنسرح وحده يمكن أن يحل محل الوحدة الأخيرة وحدة تنقص عنها بالمقدار (٢) .

يمكن صياغة هذا القانون بطريقة أكثر انسجاماً مع معطيات التحليل المقدم في هذه الدراسة : نقول ببساطة : « إن كل تشكل يبدأ بـ (فا) يمكن أن يحل محل النواة (علن) الأخيرة فيه النواة (فا) ، إلا حيث يؤدي ذلك الى تشكل الوحدة الأخيرة من أربع نوى (فا) وكل تشكل يبدأ بـ (علن) يمكن أن تأتي وحدته الأخيرة دون إضافة (فا) [أو ساقطة منها (فا)] إلا حيث يؤدي ذلك الى بقاء (علن) وحدها » . يشذ عن هاتين القاعدتين التشكل المتقارب فقط . ويلاحظ أن القاعدة الأولى تعني أن الاستثناء ينطبق على الرمل وحده . يلاحظ أيضاً أن منع تشكل الوحدة الأخيرة من أربع نوى من (فا) يفسر ما قيل عن مشطور المنسرح قبل قليل . كما أنه يفسر كون الوحدة الأخيرة في كل من

شطري مجزوء الخفيف لا تتخذ الشكل (ـه ـه ـه) مع أن هذا شكل من أشكال الوحدة الأخيرة للخفيف التام .

١٠-١ الظاهرة المناقشة هنا لا تسبب مشكلة في الفهم لأنها تتناول الوحدة الأخيرة ، أي بعد أن يكون التشكل الإيقاعي قد تكون . لكنها تحدث في موضع في الإيقاع العربي تسبب فيه تحولاً جذرياً . الموضع هو الشكل التالي :

(ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه) (TGP

يمكن أن نعتبر هذا التتابع وجهاً من وجوه المتدارك تم في كل وحدة منه الابدال الموصوف أعلاه في حالة فقدان (علن) من (ـه ـ ـه) في آخر الشكل . لكن هذا يعود بنا الى فكرة النموذج النظري ، وقد يكون من الأفضل لتفادي ذلك أن نقول : إن ثمة تشكلاً إيقاعياً في الشعر العربي قد تتألف الوحدة الإيقاعية فيه من نواتين من النوع (فا) وقد تكون جميع وحداته من هذا الشكل ، أو يكون عدد منها من الشكل (ـ ـ ـه) . بهذه الطريقة نميز هذا التشكل عن المتدارك حين توجد فيه (٣ ، ١) فقط وتكون وحدة كاملة . يمكن أن نفرق هكذا بين التشكلين ونعطيهما الاسمين: المتدارك والخبب (إذا كان لا بد من اطلاق تسميات) .

يبدو لي أن الدراسة المقترحة هنا قادرة على وصف كل النماذج الإيقاعية في العربية ، وتفسير خصائصها وإمكانياتها بدرجة من الانسجام والبساطة لا يمتلكها نظام الخليل . وفي هذا تسويغ كاف لتبني النظام المقترح هنا واتخاذه بديلاً جذرياً لعروض الخليل والعروض التقليدي بشكل عام . .

١١ - تتوضح ميزات النظام الجديد أحسن ما تتوضح في مجال التطبيق العملي . لنأخذ بيتين من الشعر ، ونحاول تحليلهما تبعاً لنظام الخليل أولاً ، ثم تبعاً للطريقة المقترحة هنا . نفترض ، طبعاً ، اننا مبتدئون، ثم نحاول

أن نحدد طبيعة المعلومات التي ينبغي أن تتوفر لنا من أجل أن نقدر على تحليل البيتين وإدراك التشكل الإيقاعي (البحر) لكل منهما .

١ ـ « عيون المها بين الرصافة والجسر   جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري»

نفترض ، أولاً ، اننا نعرف طريقة التمثيل العروضي للإلقاء الشعري بإعطاء المتحرك الرمز (ـ) والساكن الرمـز (٥) . هذه هي الخطوة الأولى الضرورية في كلا النظامين الخليـلي والجديد . لنضع رموز البيت أمامنا :

(— — ٥ — ٥ — — ٥ — ٥ — ٥ — — ٥ — — — ٥ — ٥ — ٥

— — ٥ — ٥ — — ٥ — ٥ — ٥ — — ٥ — — ٥ — ٥ — — — ٥ — ٥ — ٥)

تبدأ حيرة المبتدىء هنا: كيف يحلل هذه الرموز الى أجزاء (تفاعيل) ؟ لديه عدد من الاحتمالات :

ح ١ :

(— — ٥ — ٥ / — — ٥ — ٥ / — ٥ — — ٥ / — — — ٥ / — ٥ — ٥ /)

(نترك الشطر الثاني استغناء عنه) .

ح ٢ :

(— — ٥ — ٥ / — — ٥ — ٥ — ٥ / — — ٥ — — — ٥ / — ٥ — ٥ /)

ح ٣ :

(— — ٥ — ٥ / — — ٥ — ٥ / — ٥ — — ٥ / — — — ٥ — ٥ / — ٥ /)

هذه ثلاثة من الاحتمالات فقط . ثمة غيرها ، والمبتدىء مسوّغ فيما يفعل لأنه يحلل الى وحدات معروفة في نظام الخليل . لكن المبتدىء ، طبعاً ، على خطأ ، فتبعاً لنظام الخليل ثمة طريقة واحدة صحيحة وما تبقى من

احتمالات يُرفض . السؤال الأهم هو : كيف يدرك المبتدىء هذه الحقيقة والطريقة التي تقود الى الصواب ؟ الجواب هو ان المبتدىء يفترض انه يعرف ما يشكل من التفعيلات بحراً خليلياً وما لا يشكل بحراً ، ثم انه يتوقع أن يعرف أي مجموعة من التفعيلات يمكن أن تتركب وكيف تتركب ، وأن يعرف بعد ذلك أن مجموعة ما لها الاسم كذا دون غيره . أي أن المبتدىء يفترض فيه أن يعرف ما هو في سبيله الى تعلمه من أجل أن يحلل بيتاً من الشعر ! تعترض المبتدىء كل هذه الصعوبات والبيت بيت تام فيه زحاف واحد فقط ، فكيف يكون الأمر اذا أراد أن يحلل بيتاً فيه عدد من الزحافات ؟ المثال التالي يوضح الصعوبات :

٢ — « كأن تلك الدموع قطر ندى   يقطر من نرجس على ورد »

(—— ٥ —— ٥ — ٥ —— ٥ —— ٥ ——— ٥
— ٥ ——— ٥ — ٥ —— ٥ —— ٥ — ٥ — ٥)

ح ١ :
(—— ٥ —— ٥ / — ٥ —— ٥ / —— ٥ ——— ٥ /)

ح ٢ : باعتبار الشطر الثاني :
(— ٥ ——— ٥ / — ٥ —— ٥ / —— ٥ — ٥ / — ٥ /)

ح ٣ :
(— ٥ ——— ٥ / — ٥ —— ٥ / —— ٥ — ٥ — ٥ /)

هنا يضطر الطالب ، مسبقاً ، الى أن يعرف أن (—— ٥ —— ٥) (— ٥ ——— ٥) هما التفعيلة ذاتها ، وانهما زحافان لـ (— ٥ — ٥ —— ٥) وانهما جائزان في هذا البحر الذي يحلله (مع انه ، طبعاً ، لا يعرف ما هو هذا البحر حتى الآن !) .

هذه بعض الصعوبات التي يواجهها المبتدىء في تطبيق نظام الخليل على الشعر . حتّى الخليل نفسه عجز عن تعليم مبتدىء جاءه أسرار نظامه . يفسر ذلك إعراض الطلاب عن العروض ، والحقيقة المحزنة المعروفة في الأوساط المهتمة في العالم العربي : كون الذين يفهمون العروض ويستطيعون تمييز ما هو شعر عن غيره (بالمفهوم التقليدي ، أي ما هو موزون) قلة . كما يفسر ذلك ، في رأيي ، كره الغالبية العظمى للشعر « الحر » لأنه لا يمتلك الخصيصة الوحيدة التي بها يميزون ما هو شعر : أقصد الكتابة على الصفحة في شطرين متميزين .

من أجل هذه النقاط فقط يستحق الأمر أقصى عناية ممكنة . ولو لم يكن من قيمة لدراسة إيقاع الشعر بطريقة جديدة إلا أن يزيل الصعوبات المشار اليها ، والنتائج النابعة منها ، لكفى ذلك مبرراً لتحقيق مثل هذه الدراسة .

لنحاول الآن تحليل البيتين السابقين بالطريقة المقترحة في هذا البحث .

١ ــ تبعاً لهذه الطريقة ، نعطي للبيت رموزه كما فعلنا سابقاً . ثم نحاول تقسيم التشكل الى نواه الجذرية ، وهذا عمل في ذروة البساطة كما يظهر الآن :

(ــ ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ــ ٥/ ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ــ ٥ / ــ ــ ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ٥)

الاحتمالات هنا قليلة جداً . قد يحدث أن نواة ما يمكن أن تحلل بطريقة أخرى ، لكن ذلك لا يشكل صعوبة كبيرة كما سنرى .

أهم خطوة ينبغي أن نقوم بها هي تمييز الوحدات . القانون الذي يحكم هذا التمييز لا تعقيد كبيراً فيه : نرى أن التشكل يبدأ بالنواة (علن) فهو من الفئة (ف ١) للتشكلات . في تمييز وحدات هذه الفئة نبدأ بـ (علن) ونأخذ معها كل (فا) تتلوها حتّى (علن) التالية . الناتج

هو وحدة إيقاعية متميّزة . هكذا نقول إن البيت يتألف من :

(ــ ــ ٥ ــ ٥ / ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ /)

نستطيع الاكتفاء بذلك وحده . نعطي كل نواة قيمتها :

١ ٢ ١ ١ ٢ أي ٣ ٤

هنا يأتي الشيء الوحيد الذي قد نضطر الى تذكره إذا أردنا تسمية البحر . حتّى الآن حللنا البيت الى مركباته الإيقاعية بصحة ودقة . وليس هناك أي احتمال آخر فيه . لقد كشفنا التشكل الإيقاعي بسهولة مدهشة. اذا أردنا تسمية التشكل علينا أن نذكر ان الإيقاع (١٢ ١٢ ١) هو الطويل (بتكرار الوحدتين) .

لنفترض الآن أن ما نتج لدينا في الوحدتين الأولى والثانية هو الناتج في ما تبقى من البيت أي :

(ــ ــ ٥ / ــ ــ ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ٥ /] ــ ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ٥ /]

هنا درجة من الصعوبة لم توجد في الوحدتين السابقتين . اذا أخذنا (ــ ــ ٥ / ــ ــ ــ ٥ /) على انهما الوحدة الأولى ، وأخذنا كل ما تلا من (فا) حتّى (علن) الواردة بعدها نتج لدينا :

٢ ٣ ١ ١٢ ١٢ ١ ١

وليس لدينا تشكّل بهذه القيم .

لكننا نكتشف هنا أننا أخطأنا تمييز الوحدات . الشرط الأساسي فيما يبدأ بـ (علن) أن (علن) فيه هي بداية الوحدة . الوحدتان (١ ١ ٢) و (١ ٢) ، اذن ، وهميتان هنا . يجب أن نميّز الوحدات بطريقة أخرى .

ثمة مبدأ أساسي ينبغي تقبّله لتسهيل التحليل الى وحدات أولية . كل

(ـــــ ه) في التشكلات تعطى القيمة (١ + ٢) . إذا تلتها (علن) (ـــ ه) فإنها تعطى القيمة (٣) إلا في حالة واحدة نادرة الحدوث بعد العصر الجاهلي ، وقليلته في الشعر الجاهلي نفسه . في هذه الحالة يصعب تحديد قيمة (ـــــ ه) إلا بعد تحليل كل ما يتلوها الى وحدات مميزة. يمكن أن نصوغ القانون النظري التالي : اذا كانت قيمة الوحدتين التاليتين لـ (ـــــ ه) (٥) أو (٤) ثم (٣) فإن (علّن) لها القيمة (٣) وهي نواة من الوحدة الأولى للوافر . عدا ذلك ، تعطى (ـــــ ه) القيمة (١ + ٢) [أي انها لا يمكن أن تشكل مع (علن) قبلها وحدة] .

يمكننا ، هكذا ، أن نحلل البيتين السابقين بسهولة فائقة :

١) (ـــــ ه ـــ ه ـــــ ه ـ ه ـ ه ـــ ه ـ ه ـــ ه ـ ه ـــ ه)

بإخضاع (ـــ ه / ـــــ ه) للقاعدة المقررة، نرى انهما ليستا وحدة واحدة . نعطي (ـــــ ه) القيمة (١ + ٢) ونحلل الى النوى :

٢ ١   ٢ ١ ١   ٢ ١   ٢ ١ ١

لنتخلصَ من الفروض النظرية إلى أقصى حد ممكن ، نتبع قاعدة هي أهم القواعد في تطبيق النظام الجديد :

قاعدة م م — « لتحديد الوحدات نقول انه ليس هناك وحدة تتألف من تكرار (ـــ ه) أكثر من مرتين . وليس هناك وحدة تتألف من جمع أكثر من نواة من (علّن) الى (علن) . وليس هناك وحدة تتألف من جمع (ـ ه) الى (ـــــ ه) إلا كانت (فا) سابقة » . إذا طبقنا هذه القاعدة مع القاعدة السابقة على البيتين موضع الدراسة يكون لدينا التحليل التالي [بإهمال تحديد النوى بالقيم (١،٢،٣) ، واختيار الوحدات مباشرة وجمع قيمها] :

١)   ٣   ٤   ٣   ٤

٢)   ٤   ٥   ٣

القيم ، إذن ، هي قيم الطويل والمنسرح على التوالي .

وإذا طبقنا القاعدتين على الشطرين الثانيين في البيتين كان لدينا :

١ — ٢)

٣ ٤ ٣ ٤

٢ — ٢)

٤ ٥ ٢ الوحدة الأخيرة هنا يمكن أن تنقص قيمتها بـ (١) .

وهي قيم الشطرين الأولين ذاتها . لا يهمنا هنا كون الوحدة الأولى من الشطر الأول مختلفة عن نظيرتها في الشطر الثاني من حيث وجود الساكن فيها . ولا يهمنا تغير موضع الساكن في الوحدة الأولى من الشطر الثاني في البيت الثاني عن موضعه في نظيرتها في الشطر الأول : بكلمات خليلية ، لا يهمنا وجود « الزحافات » في البيتين ، كل ما يهمنا هو أن القيم الإيقاعية في الوحدات المتناظرة واحدة ، وأن موقع النواة (— — ٥) حيث توجد من الوحدات المتناظرة واحد . وهذا هو الفاعل الأول في الإيقاع العربي ، كما وضحت هذه الدراسة .

هكذا تتحول عملية تحليل بيت شعري الى عمل سهل لا تعقيد فيه ، وتنعدم الاحتمالات المنهكة التي تنتج من محاولة تطبيق نظام الخليل، وبالتالي فإن درجة التأكد من صحة التحليل في النظام الجديد تكاد تكون مطلقة ، بينما هي شبه معدومة في نظام الخليل .

١٢ — الآن وقد قدمت الأسس النظرية لتحليل إيقاع الشعر العربي باستخدام النوى (— ٥ ، — — ٥ ، — — — ٥) ، يمكن تقديم دراسة تطبيقية على نماذج من الشعر العربي . لا يشترط في النماذج أن تتمتع بأي خصائص تخضعها لنظام معيّن . الشرط الوحيد فيها أن تكون أنتجتها الفاعلية الشعرية العربية . أختار هنا نمطين من الإيقاعات : الأولى يتتابع فيها حدوث النوى دون حدود خارجية مفروضة ، مثل عدد الوحدات

الممكنة ، أو تركيب هذه الوحدات . والثانية يحدث فيها عدد محدد من الوحدات ، بتتابع مفروض . النمط الأول يجسّد بعضاً من إيقاعات الشعر الأحادي (الحر) ، والثاني يجسّد إيقاعات وردت في الشعر التناظري ، بعضها يخضع لنظام الخليل ، وبعضها لا يخضع له . أود أن أؤكد هنا أن مشروعية نمط من هذه الأنماط لا يمكن أن تحدد عن طريق كونه ينسجم مع ما يمكن أن يبدو للتقليديين « الإيقاع الطبيعي للشعر العربي» بمعنى أن الأنماط التي تنحصر ضمن أبحر الخليل ليست أكثر شرعية من الأنماط الحديثة . هذه الأنماط متساوية في درجة شرعيتها ، إذ انها ، جميعاً ، تستجيب للأسس الإيقاعية عند العرب ، لأنها تنبع من الحدوث التتابعي للنوى الإيقاعية الجذرية ذاتها . أي شرعية تضفى على أحد الأنماط دون غيره تعتمد مقاييس خارجية لا علاقة بنيوية لها بالأسس الحقة للإيقاع العربي . الشرعية الوحيدة التي يُبرر وصف نمط ما بها يجب أن تعتمد مقياساً لها مدى الحرية التي يسمح بها كل نمط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركة الإيقاع والحركة الداخلية للعمل الشعري . وهذا المقياس مقياس كيفي موضعي ينبع من دراسة تطبيقية لكل عمل شعري يُتلقى ، ولا يمكن تعميمه على كل عمل في يحقق نمطاً معيناً للتشكلات الإيقاعية .

P ١ — نماذج من الشعر الأحادي:

أدونيس[٢٨] :

P ١،١— « نهداكِ ، في نهديك طفلتانِ
واحدة تموت من هزالٍ
واحدة تذوب في قنبله
فلنكسر الزمانْ
كالغصنِ ،
إنّ الكونَ بهلوانْ
إنّ إلـه العالمِ المقصله »

نعطي للمقطع رموزه :

(— ٥ / — ٥ / —— ٥ / — ٥ / — ٥ / —— ٥ / —— ٥ / — ٥ /
— ٥ / ——— ٥ / —— ٥ / —— ٥ / —— ٥ / — ٥ /
— ٥ / ——— ٥ / —— ٥ / —— ٥ / — ٥ / —— ٥ /
— ٥ / — ٥ / —— ٥ / —— ٥٥ /
— ٥ / — ٥ / —— ٥ / — ٥ / — ٥ / —— ٥ / —— ٥٥ /
— ٥ / ——— ٥ / — ٥ / — ٥ / —— ٥ / — ٥ / —— ٥ /)

يهدينا تحديد الوحدات، بالطريقة المشروحة سابقاً ، الى أن القيم الرياضية لها هي :

٤ ٤ ٣
٤ ٤ ٣
٤ ٤ ٣
٤ ٢ / ٠ معتبراً الحركة الأصلية على آخر الكلمـــةِ ، ممثلاً سكونها بـ (/ ٠) .
٤ ٤ ٣
٤ ٤ ٣

والقصيدة ، في كل بيت ، تبدأ بالنواة (فا) .

بالعودة الى الجدولين (Y_3 ، L_1) نرى ان هذه القيم هي قـــيم وحدات التشكل الإيقاعي « السريع » . من الواضح اننا اذا طبقنا نظام **الخليل** ، كان علينا أن نرفض قصيدة **أدونيس** الرائعة الإيقاع هذه ، لأن نظام **الخليل** لا يسمح بتحول التفعيلة الثالثة من السريـع الى (فعولن ، فاعلن ، فعل ، فعول) . ورفض هذه القطعة الشعرية خسارة لا شك فيها . أما النظام الجديد فإنه يصفها وحسب ، ولا يجد في التبادل المذكور بين نوى وحداتها خروجاً على أسس الإيقاع العربي ، بل يقول ببساطة،

ان الشاعر الحديث يخطو خطوة أبعد في تشكلاته الإيقاعية ، فيخلق وحدة أخيرة في السريع لها القيمة (٣) التي لوحدة السريع في الشعر التناظري ، لكنها عنده مؤلفة من (٢ + ١) بدلاً من (١ + ٢) .

P ١ ، ٢ —

« هل رأيت امرأهْ
حملت جثة الخريف ؟
هل رأيت امرأه
مزجت وجهها بالرصيف
نسجت من خيوط المطر
ثوبها
والبشر
في رماد الرصيفِ
جمرة مطفأهْ » .

بتحليل القصيدة بالطريقة السابقة ، انما دون وضع الرموز ، توفيراً، نرى أن قيمها هي :

(٣ ٣
٣ ٣ ٠ / ٢
٣ ٣
٣ ٣ ٠ / ٣
٣ ٣ ٣
٣
٣
٣ ٠ / ٣
٣ ٣

التشكل يبدأ بـ (ـــ ٥) فهو «المتدارك» ، لكن الشاعر، هنا أيضاً، يأتي بوحدة قيمتها (٣) لكنها تتألف من (٢ + ١) بدلاً من (١ + ٢). نظام **الخليل** يرفض تقبل عمل **أدونيس** هنا ، بينما يكتفي النظام الجديد بوصفه ، مشيراً إلى اعتماده على الأسس الرياضية ذاتها التي تتخلل حركة الإيقاع في الشعر العربي القديم ، مع تجاوز الشرط المتعلق بموقع النواة (ـــ ـــ ٥) أحياناً .

P ١،٣ — صلاح عبد الصبور :

« الناس في بلادي جارحون كالصقور[29] » .

هذا المثل المشهور من شعر **عبد الصبور** يؤكد تجاوز الشاعر الحديث لجوانب من الأسس التراثية للإيقاع ، واحتفاظه بما هو جوهري فيها ، كما أكّد ذلك **أدونيس** . إلا أن **عبد الصبور** هنا يحدث تحولاً في ترتيب نوى الوحدة الثانيــة للتشكل الإيقاعي ، لا وحدته الأخيرة ، **أدونيس** يفعل ذلك في أمكنة أخرى ، والتطور بدأ يعم في الشعر الأحادي . نحلل بيت **عبد الصبور** :

(ـــ ٥ / ـــ ٥ / ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥ / ـــ ٥ / ـــ ٥ / ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥ ٥ /)

وقيم وحداته هي :

(٤ ٤ ٤ ٢ / ٠)

وهي ، طبعاً قيم وحدات التشكل «**الرجز**» . لكن الوحدة الثانية في البيت تتألف من (٢ + ١ + ١) ، وهذا مرفوض في نظام **الخليل** ، لكنه مقبول في النظام الجديد . يمكن تقديم تعليل نظري لعمل **عبد الصبور** ، اذا احتجنا الى مثل هذا التعليل . ما دام الساكن ليس له قيمة، وتركيب الوحدة وقيمتها ينبعان من المتحركات فيهـا ، فإن (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) هي ، في الواقع (٢ + ٢) ، بقراءة الياء مخطوفة خطفاً (كأنها كسرة).

لكن مثل هذا التفسير يقضي على القيمة الفنية للتغير الإيقاعي . فقراءة الوحدة (ـــ ه ـ ه ـ ه) تعطي لحركة الفكرة ذاتها حيوية رائعة تنبع من الاضطرار لمد الصوت ، ثم الانقطاع ، حين نقرأ «بلادي» ، وهذا يمنح قوة كبيرة للحركة « جا » والكلمة « جارحون » التي تتحول ، فجأة ، الى حركة انفعالية حادة « جارحة » . بهذا تبرز في البيت بحدة وإضاءة ، الكلمة – الفكرة الجذرية فيه : « جارحون هم الناس البسطاء في بلادي ، جارحون كالصقور الجارحة ذاتها » .

P ٢ – نماذج من الشعر التناظري :

P ٢ ، ١ – المتنبي

(بناها فأعلى والقنا تقرع القنا   وموج المنايا حولها متلاطم)

(ـ ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه / ـ ـ ـ ه /

ـ ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه / ـ / ـ ـ ـ ه / ـ ـ ـ ه)

الحركة الرائعة في هذا التشكل الإيقاعي ، وارتطامها المتتابع بنهايات مد صوتية باتجاه الأعلى في الشطر الأول ، واتجاه أفقي متموج في الثاني، تحقق لذروة فنية قلّما تجاوزها شاعر عربي . إن كمال النوى في الشطر الأول ، وخصوصاً توفر القرار الموسيقي فيها كلها ، لينبع من حركة الصورة الوصفية كلها ، من الحركة الداخلية للخلق الفني ، لكون **المتنبي** يحس بانفعال وحدس عميقين بأن بناء **سيف الدولة** الجديد ثابت الأركان لا يهتز . كمال الحركات هنا ، ثم انتهاء كل تتابع بسكون ، يجسّد حس الثبات المشار اليه ويؤكده ، لأنه يأتي عن طريق (**الألفات**) الصاعدة علواً ، والثابتة في انبثاقها الصوتي بعد صعودها الأول . وفي الشطر الثاني تتغير طبيعة القرار الموسيقي ، فتصبح نابعة

من (**الواو**) ، صوت متموج أفقي ، وتعود إلى (**الألف**) في « المنايا حولها » ، لتحيط بالبناء كله . ثم تأتي ذروة فنية عجيبة فجأة ، ينقطع الكمال النووي للحركة ، تأتي النواة (—) دون قرار لها ، دون ساكن تنتهي به ، لأنها تأتي ، لا لتعلن الثبات والسكون ، وإنما الحركة المتلاطمة الصاخبة تتكرر وتنسحب وتعود لتتلاطم من جديد . هكذا تأتي كلمة « متلاطم » مؤلفة من النواة (———ه) بحركيتها المتدفقة من متحركاتها التي لا يفصل بينها قرار، ومن نواة تالية تكرر حركية الأولى بمتحركاتها (——ه) . البيت ، إذن ، يتألف من :

٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ ٣ ٤ (وهي قيم الطويل) .

لكنه يُظهر لنا بوضوح أن الدراسة التحليلية الفنية يجب أن تركز على النوى ذاتها والأشكال التي تتخذها . كما أنه يظهر لنا أن الاكتفاء بتحليل شطر واحد يعني الاستسلام لخمول لا شك أن ضرره بالحساسية الفنية العربية كان عظيماً . ذلك أن الدارسين ، على هذا الأساس ، لم يهتموا بالحركة الشعرية ذاتها ، وإنما اهتموا بالنموذج النظري الذي يحققه البيت ، أي بالتفعيلات الفارغة من أي خصائص فنية . لكن البيت يكشف لنا عيباً آخر ، أكبر خطورة، في النظام التقليدي كله هو فكرة «الزحافات» . أصل هذه الفكرة ، كما قلت سابقاً ، يعود الى فكرة النموذج الكامل . لكن وجود الزحاف عنى للعروضي وجود نقص أو عيب في الشعر الذي يدرسه ، لأنه لا يأتي على صورة النموذج . من هنا لم يكن ثمّة حاجة أو دافع لتحليل هذا الزحاف ، وكفّت الإشارة إليه . وقاد هذا الى الحقيقة المؤسية ، وهي أن التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية الحيوية في الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة ، لأن الدارس كانت لديه فكرة مسبقة بأن الزحاف نقص ، وكان يعرف أن النسبة الكبرى من النماذج الشعرية تأتي بصورة لا تحقق النموذج النظري للبحر . لم يخطر

لدارس في التراث، بسبب مفهوم النقاد للزحاف ، أن التحولات الإيقاعية قد تأتي تعبيراً عن حركة داخلية في التجربة الفنية ذاتها ، وأن البحث يجب أن يركز على تحليل العلاقة الحيوية بين تغير الوحدة الإيقاعية عن النموذج وبين البنية الكاملة للقصيدة . بتعبير آخر ، لم يخطر للناقد في التراث أن الزحاف هو في الواقع — في عمل الفنان الخالق — « زيادة » لا نقص ، لأنه استجابة للمحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان [٣٠] .

— ٢ ، ٢ P

نموذج للدوبيت :

ابن الفارض :

(روحي لك يا زائر الليل فدا   يا مؤنس وحدتي اذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا   لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا)

الرموز :

(— ٥ — ٥ — — — ٥ — ٥ — — ٥ — ٥ — — — ٥
— ٥ — ٥ — — — ٥ — — ٥ — — ٥ — ٥ — — — ٥
— ٥ / — ٥ / — / — — ٥ / — ٥ — — ٥ / — ٥ / — / — — ٥ /
— ٥ / — ٥ / — / — — ٥ / — — ٥ / — ٥ / — ٥ / — / — — ٥ /)

وتكون قيم الوحدات :

٥   ٣   ٤   ٥   ٤   ٤

فالتشكل جديد لا يمكن أن يعاد الى بحر خليلي (رغم شبه الشطر الثاني السطحي بالكامل) .

P ٢، ٣ —

مجمهرة عبيد بن الأبرص :

الأبيات من « جمهرة أشعار العرب »[٣١] :

رقم (١) — (أقفر من أهله ملحوب فالقطبيّـــات فالذنوب)

(— ه / — — — / ه — — ه — ه / — ه / — ه / — ه /

— ه / — ه / — — ه / — ه / — — ه / — — ه — ه /)

والتشكل يبدأ بالنواة (فا) .

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٣ ٣.

رقم (٤) — (أرض توارثها شعوب وكل من حلها محروب)

(— ه / — ه / — — ه / — / — — ه / — — ه — ه /

— — ه / — — ه / — ه — — ه / — ه / — ه / — ه)

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٣ ٣

رقم (٦) — (إما قتيل وإما هالك والشيب شين لمن يشيب)

القيم : ٤ ٣ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٤)—(وبُدِّلت من أهلها وحوشاً وغيّرت حالها الخطوب)

القيم : ٤ ٤ ٣ ٤ ٣ ٣

رقم (٢١) — (أفلح بما شئت فقد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب)

القيم : ٤ ٤ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٣٢) — (كأنها من حمير عانات جـون بصفحته ندوب)

القيم : ٤ ٣ ٤ ٤ ٣ ٣

رقم (٤٧) — (فعاودتـــه فرفعته فأرسلته وهو مكروب)

القيم : ٤ ٣ ٣ ٤ ٤ ٢

قصيدة عبيد تستغل الإمكانيات الإيقاعية الممكنة في التشكل (٤ / ٤ ، ٣ / ٤) لا يهم كثيراً أن نسمي البحر ، الأهم أن نرى هذه القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تتشابك فيه عناصر إيقاعية أساسية، ذات قيم مختلفة بعض الشيء ، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية، وتحول التلاحم النغمي الى فاعل حيوي شيّق في نفسه ، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط . ان عمل عبيد أول قصيدة من الشعر الحر في الشعر العربي. فما يفعله أدونيس وصلاح عبد الصبور من إحلال وحدات ذات قيم معينة مكان أخرى لها القيم ذاتها ، لكنها تعكس ترتيب النوى المركّبة ، شيء فعله عبيد ببراعة فائقة وتنويع مدهش . وما فعله عبد الصبور في الإبدال في وسط التشكل الإيقاعي لا نهايته فقط ، فعله عبيد أيضاً . قارن ، مثلاً ، بيت عبد الصبور مع بيت عبيد ذي الرقم (٣٢) حيث ترد (٢ + ١ + ١ = ٤) في سياق (١ + ١ + ٢ = ٤) . في الواقع أنه بالإمكان كتابة قصيدة عَبيد لا بشكل تناظري وانما كما يكتب الشعر الأحادي . وهي بشكلها الجديد مثل أعلى لاستغلال الطاقات الإيقاعية للتشكل (٤ / ٤ ، ٣ / ٤) .

١٣– من المهم التأكيد أن النظام المقترح هنا ليس بديلاً لنظام الخليل وحسب . إنه طريقة في اكتشاف الطاقات الإيقاعية في الشعر العربي . وهو بهذا المعنى تطلع الى المستقبل ، تطلع الى ما سيكون ، بقدر ما هو وصف لما هو كائن . النظام الجديد لا يفرض حدوداً ينبغي على الشعر أن يسكنها : ان خصيصته الأولى أنه تجاوز للحدود ، ذلك أنه عودة الى أصول هي بطبيعتها قادرة على رفض أي تحديدات شكلية . حين نصف الإيقاع الشعري بأنه ينبع من حدوث تتابعات لنواتين (١ ، ٢) أو (٢ ، ٣) فإن هذا يتضمن أن أي حدوث للنواتين هو شكل من أشكال الإيقاع العربي . الشاعر ، هكذا ، يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي ، الخلاّق عنصراً تابعاً من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية،

بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو لا أي مقياس خارجي . وتظل تشكلات إيقاعه وجهاً من وجوه الإيقاع العربي . كل تشكيل جديد يصبح ، هكذا ، تحقق طاقة كامنة على يد شاعر خلاّق ، لا خروجاً على أسس الإيقاع العربي – كما يمكن أن يوصف إذا أصررنا على أن نظام **الخليل** هو الوصف الأصدق لمكونات الإيقاع في الشعر العربي . تشكل النوى الجذرية هو الإيقاع : القهر الناتج من نظام **الخليل** ينبع من كونه يسمح بالقول إن ثمة تشكلات معينة هي وحدها وحدات الإيقاع وان كل ما لا يبلور هذه التشكلات « ليس على مذهب العرب » . هذه صفة ألصقت بعلم **الخليل** بدافع من بدء تحجّر الرؤيا العربية للعالم . ليس هناك دليل واحد على أن **الخليل** نفسه قصد أن يقول ذلك . على العكس ، لقد أشار **الخليل** الى الطاقات الممكنة في نطاق نظامه ، الى الاتجاهات التي يمكن للإيقاع الشعري أن يتخذها ، في الوقت نفسه الذي أشار فيه الى التحقق الفعلي لبعض من الطاقات . تشهد بهذا إشارته الى البحور التي سماها « المهملات »[٣٢] . ولا يبدو أنه أراد القول إن كل ما ينحصر ضمن التحققات التي أنجزت حتى عصره يجب أن يعتبر خروجاً على أسس الإيقاع العربي . ومعرفتنا بعمل **الخليل** نحوياً تشعر بأنه آمن بالحرية ، لأنه آمن بالقياس ، بتحقيق الطاقات الممكنة ، ومن الأرجح أنه آمن بشرعية تحقيق الطاقات الكامنة فيما يتعلق بإيقاع الشعر كذلك .

نظام **الخليل** أشار الى مستقبل : لكن العقل العربي ، في تياره الرئيسي الذي شكّل التراث الرسمي في الشعر والحياة ، احتضن الماضي ، بل انه دفع نفسه الى قوقعة الماضي ليصوغ ذاته على صورتها . انما ثمة الذين احتضنوا المستقبل ، اتخذوا الاشارة اليه وجه حياة وخلق . **أبو العتاهية** ، في قوله : « أنا أكبر من العروض » ، واحد منهم . كذلك **الأخفش** ومنهم الذين كتبوا الموشح ، والدوبيت ، والمواليا . ومنهم الذين نموا الشعر الأحادي (الحر) في ثقافتنا المعاصرة ، والذين يطورون أشكال

الشعر الأحادي الآن الى تشكلات نغمية ترسم أبعاد المستقبل . لكن التراث الرسمي ظل ، ويظل ، يصوغ ذاته علـى صورة الماضي وثقوب القوقعة ومحززاتها .

النظام الجديد ، هنا ، يشير الى المستقبل مرة ثانية إشارة أكبر قدرة على تفجير الطاقات ، على إطلاق القوى المبدعة في الذات لتخلق صورة العالم وصورة الإيقاع الذي تجده قادراً على بلورة أعماقها وأبعاد وجودها . أيطغى الحزن مرة أخرى ، ويرفض العقل العربي ، بتياره الرسمي، تقبل الاشارة الجديدة ؟

إن قضية النظام الذي يقترح هنا تتجاوز العروض والتجديد فيه أو إعادة صياغته : انها شيء من امتحان للعقل العربي وقدرته على تقبل المستقبل، على احتضان ما سيكون وتبني ملامحه الأولى والجهد لإكمال خلقه . هنا عودة الى الجذور ، بحث عن إمكانية تحقيق ما حققه الشاعر العربي في صحرائه ، بخلقه الإيقاع الذي جسّد أبعاد عالمه وبنية فكره الخلاق . أمن المصادفة في شيء أن يكون العقل العربي ، الفطرة المجلية للعالم ، قَدِرَ على تطوير أشكال الإيقاع بهذا الغنى وهذا الانتظام حين استجاب للمحركات العفوية في أعماقه ، لحسّه النغمي وإرهافه ، وأن يكون أعقم فلم يخلق تشكلاً إيقاعياً جديداً – إلا ما ظـل ملقى على هامش التراث – تماماً بعد أن صاغ **الخليل** نظامه ، وتحوّل بعده الى قوانين ؟ العربي، بدوافع الخلق والتكوين الطري عنـده ، نسج مستقبله ، مستقبل ثقافته لقرون تأتي ، ثم تحجّرت الرؤيا ، فبدأ التقوقع ونَسْجُ ما كان مستقبلاً في جذوره ماضياً يضغط حتى ليكاد يخنق .

. من جديد ، أمامنا فرصة أن ننسج المستقبل . والمستقبل ، هنا ، مستقبل أبدي ، مستقبل ممكن – ممتنع التحقق ، لا يصير جاهزاً . ليس هناك من إمكانية لتحقيق صورة للإيقاع نقول عنها : « انها الصورة الوحيدة

والنهائية » . كلما انطلقنا لنخلق صورة ، بقيت طاقات كامنة لم تحقق ، وولدت طاقات أخرى تشير باتجاه المستقبـــل . من هنا ، فإن ما نعاني لاحتضانه هو المستقبل المتجدد أبداً : هــذه مغامرة خلق ، انها إمكانية لتحرير العقل ، تحويله مغامراً ، مكتنها ، محققاً ، فطامحاً ، حراً حرية تكاد تكون مطلقة تماماً كما كان عقل العربي الأول الذي نسج إيقاعات حاضره وأرهص بمستقبله . كاتب الدراسة يؤمـــن بأن آثار مثـــل هذا التحويل ، اذا تحقق ، لا بد أن تتجاوز قضية الإيقاع الى إطلاق طاقات رائعة في الثقافة العربية كلها ، في العقــل العربي ذاته . تماماً كما يؤمن بأن تجمّد العقل العربي ضمن حدود الإيقاعات المتحققة في نظام **الخليل** لا بد أن يكون قد أسهم في عملية تحجّر العقل العربـي كله ، في تعبيره عن نفسه إزاء العالم في مختلف المجالات، وانعدام قدرته على ارتياد المستقبل واحتضان ما سيكون .

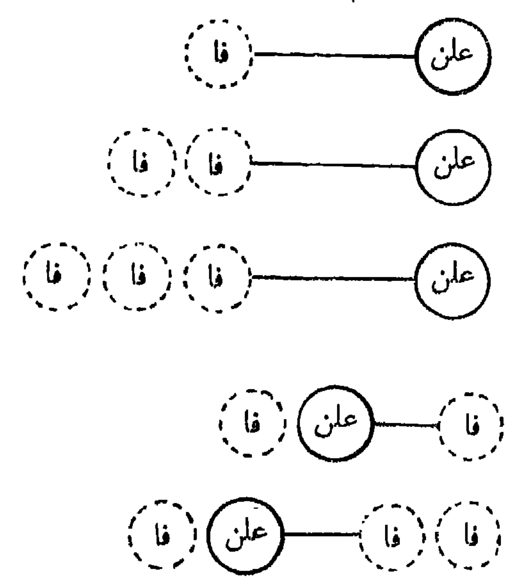
قلت ان النظام الجديد أوسع من عروض **الخليل** . بطريقة أخرى يمكن القول : إن نظام **الخليل** يحصر جانباً من جوانب النظام المقترح هنا، جانباً محدوداً صغيراً . النظام المقترح يقول : إن الإيقاع الشعري يتشكــل من تتابعات وعلاقات نامية حيوية بين نواتين أو ثلاث هي المؤسسات الفعلية لحركية اللغة وفاعليتها ، وانه ليس هناك حدود لما يمكن أن يتركب من تتابعات وعلاقات لا كمياً ولا كيفياً . نظام **الخليل** في الواقع ليس أكثر من وصف يقرر أن هناك أنماطاً معينة قليلة من التتابعات الكامنة، اتخذت أطراً واضحة ، تشكلت وجوه إيقاع نميت في الشعر العربي حتى القرن الثاني للهجرة . لكن نظام **الخليل** ، حتى في يومه ، عجـز عن وصف أنماط إيقاعية أنتجتها الفاعلية الشعرية العربية ذاتها قبل أن يبني هو. أخفق **الخليل** ، عن طريق الوحدات الكبيرة المركبة التي تصورها، في أن يستوعب ضمن نظامه قصائد جاهلية عديدة ، فتركها خارج نظامه . إيقاع المتدارك مثل على ذلك ، ومجمهرة **عَبيد بن الأبرص** مثل أعلى . النظام الجديـد

قادر على وصف هذه القصيدة بدقة ، ويراها مثلاً على الفاعلية الشعرية المرهفة في نشاطها الخلاق تتجاوز الأشكال المعروفة الى رسم ظلال المستقبل. وكيف نرى في قصيدة كهذه شذوذاً على الإيقاع العربي وهي واحدة مما تقبّله العرب وأحبوه وعنوا به ؟ وكيف ، وخالقها فنان عربي، مرهف الحس ، ذو استجابة عميقة للطاقة الإيقاع في التركيب العربي وطبيعته ؟ ثم إن في الشعر الأحادي الذي يكتب الآن أروع مثل على ميزة النظام الجديد، لأنه قادر على وصفه واحتواء نماذجه بشكل لا يتاح تحقيقه لنظام الخليل.

تقبل أحد النظامين يعني تقبلاً لشيء أعمق ، تقبّل صورة للإيقاع والشعر نقيضة للصورة الأخرى . نظام الخليل ، اليوم ، يحتضن صورة جامدة ، محددة الأبعاد ، للعالم . والنظام الجديد يحتضن صورة حيوية (ديناميكية) للعالم والخالق . يمكن أن نرى مثيلاً لذلك في الفرق بين تصور العالم في النظام التقليدي لعلوم الطبيعة والكيمياء وفي النظام النووي الحديث . حين نتصور العالم مؤلفاً من أشياء نهائية التشكل، محددة الأبعاد (حجر ، قطعة حديد ، ماء ، قطعة فحم ، قطعة ذهب ، جذع شجرة) فإننا نتصوره مجموعة من الوحدات المنعزلة التي تختلف جذرياً واحدتها عن الأخريات ، ونعدم إمكانية التفاعل الحيوي بينها . أما حين نتصور العالم مؤلفاً من نوى قليلة في حركة أبدية ، ونؤمن أن تفاعل هذه النوى ، وعلائقها في حركتها الدائمة ، وحدوثها الواحدة في سياق الأخريات ، هي التي تنتج المظاهر الفيزيائية للعالم ، وتعطي للوحدات فيه خصائصها الحيوية ، فإننا نتصور العالم مليئاً بالحيوية (ديناميكياً) ، ترتبط أشياؤه كلها بوشائج عميقة متحدة الهوية . هذا هو الفرق بين تصور الخليل للإيقاع على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل ، وبين التصور الجديد الذي يرى الإيقاع حركة معينة لنواتين أو ثلاث واحدتها في سياق الأخريين . هكذا يصبح أي تغير في علاقات النوى إيقاعاً جديداً متميزاً ، وبتقبلنا لهذا التصور فنحن نتقبل صورة حيوية

دائبة التوالد للإيقاع والعالم ، ونعلن المغامرة والكشف والتجاوز والإبداع والتجدد القيمةَ الأولى في حركة الخلق الشعري .

من الشيّق والممتع ، أخيراً ، أن نرى أن في مقدورنا أن نصف الإيقاع الشعري بطريقة تستقي من النظرة النووية في العلوم ، وإنما بشكل مبسّط . إذا أخذنا النواة (علن) على أنها نقطة التمركز الإيقاعية ، والعنصر الإيجابي الدائم ، ووضعنا النواة (فا) في سياقها ، أو النواة (علتن) ، استطعنا أن نرسم نماذج من الشكل التالي :



ويمكننا بهذه الطريقة تقديم وصف نووي لكل التشكلات المعروفة في الشعر العربي التناظري وللتشكلات الّتي نماها الشعر العربي المعاصر . لكن الواضح ، طبعاً ، ان حركة الإيقاع ، وعلاقات النوى فيه ، حركة أفقية تفرضها طبيعة اللغة ذاتها ، بكونها تتابعات صوتية .

بتمثيل كهذا يمتنع تحجّر المركبات النووية في وحدات منعزلة كبيرة ، ويُتلافى الخطر الأعظم الذي أحاط بنظام **الخليل** وحوله الى قوالب جامدة لم تعد تعكس حركة الحيوية والقرار في الكلمة العربية النابضة بالحياة الباحثة أبداً عن قرار .

إشارات

١ را . حكاية اكتشافه للإيقاع الشعري ،في ، ابن خلكان ، « وفيات الأعيان » ، المطبعة الأميرية (بولاق ، ١٢٩٨ هـ) ، ج١ ، ص : ٢١٦ .

٢ هو الأخفش الأوسط ، ت . ٢١٥ هـ . سا .

٣ قبس عبد الرحمن السيد ، « العروض والقافية » : دراسة ونقد ، مطبعة قاصد خير ، (القاهرة د . تا .) ص : ٧٤ .

٤ ابن خلكان ، ذات .

٥ را . عمل الجرجاني الابداعي على الاستعارة ، مثلا ، مناقشاً في : .

Kamal Abu - Deeb, «Al-Jurjani's Classification of Isti'ara with Special Reference to Aristotle's Classification of Metaphor,» **Journal of Arabic Literature,** Vol. II, (Leiden, 1971), pp. 48 - 75.

و تا . بأعمال الذين تلوه في : أحمد مطلوب ، « البلاغة عند السكاكي » ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٤) .

٦ را . السيد ، ورد ، ص : ٨ .

٧ را . ابن خلكان ، ذات .

٨ را . مثلا ، محمد عبد المنعم خفاجي ، « الشعر العربي : أوزانه وقوافيه » . البابي الحلبي ، (القاهرة ، ١٩٤٨) .

٩ را . « العقد الفريد » تحـ . أحمد أمين وآخر . مطبعة لجنة التأليف ج٥ (القاهرة ، ١٩٤٦) كتاب الجوهرة الثانية .

١٠ را . السيد ، ورد ، وابراهيم أنيس ، « موسيقى شعر » ط . ٤ ، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة ، ١٩٧٢) الفصل الثالث ؛ وفايل ورد .

١١ أناقش أسس نظام الخليل في الفصل التاسع بتقص .

١٢ هذا تقرير مبدئي . فيما يأتي من البحث تأكيد لوجود نواة ايقاعية ثالثة .

١٣ النواة (علن) اذن جذرية تدخل في البحور كلها . من الصعب ، هنا ، فهم الرأي المتسرع الذي تطرحه نازك الملائكة حول طبيعة الوتد المجموع وكونه يحدث في أربعة من بحور الشعر الحر (فقط ؟) . لماذا تهمل الناقدة ورود (علن) في المتقارب والوافر وهما من بحور الشعر الحر فيما ترى ؟ ألأن وروده فيهما يظهر أن رأيها فيه وفي أثره في الشعر متعسف لا مبرر له في الواقع الشعري ؟ ألهذا ، أيضاً ، تناست ورود الوتد في وسط تفعيلة الرمل (فاعلاتن) ؟ وماذا عن الهزج أيضاً ؟ را . « قضايا الشعر المعاصر » ، ط ٢٠ ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) ص : ٨٢ — ٨٧ .

١٤ ومن الاضافات إلى هذه المصطلحات : « الفاصلة الصغرى » ، و « الفاصلة الكبرى » را . خفاجي ، ورد ، ص : ١١ .

١٥ عد حا . ١١ .

١٦ را . فايل ، ورد .

١٧ المناقشة في فقرة (٦٨ — ١ — ١) :

١٨ عد يلي ، ص : ٥٩ — ٦١ ، والسيد ، ورد ، ص : ١١٢ — ١٢٤ .

١٩ هذا اقتراح لتسمية الشعر الحر مبني على أن خصيصته الأساسية هي كونه لا يعتمد التناظر والموجود في التراث . اعتقد أن مصطلحاً كهذا يوضح علاقة هذا الشعر بالتراث أكثر من (الحر ، المنطلق ، شعر التفعيلة) .

٢٠ بتقبل التحليل الأولي لـ (— — — ٥) إلى (— / — — ٥) ، وفي حالة البحور التامة بشكل خاص .

٢١ يوضح هذا الرمز والرموز الأخرى في المقدمة .

٢٢ (فا) هذه يمكن أن تعتبر وحدة قائمة بذاتها ، أو بداية وحدة سقطت نواتها الأخيرة ؛ لكن من الأفضل ، في أي حال ، اعتبارها ، في التحليل التطبيقي ، جزءاً ملحقاً بالوحدة السابقة لها .

٢٣ حسب هذا التحليل يمتنع تشكل وحدة من أكثر من نواة من (علن) ونواة من (علتن) .

٢٤ را . مثلا ، أبن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٣٢ — ٤٣٨ .

٢٥ را. خفاجي ، ورد ، ص : ٢١ .

٢٦ إلا أنها كثيرة الورود في الشعر الاحادي ، ولذلك يجب أن تعتبر نواة لها القيمة (٤) في تحليل نماذج من هذا الشعر ؛ وهي تشكل وحدة بنفسها ؛ و را . فقرة (٤٣ — ١٠) .

٢٧ على هذا الأساس ، يمكن أن نستغني عن زيادتها في أواخر الوحدات لتحقيق ما يسمى (الاشباع) من أجل اكمال شكل التفعيلة ، إلا فيما ينتهي بـ (— — ٥) .

٢٨ المقطعان مأخوذان من « المسرح والمرايا » ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٦٨) ص : ١١٥ ، ١٣٨ .

٢٩ من قصيدته « الناس في بلادي » ، في المجموعة التي تحمل هذا العنوان . ط . ٢ ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٦٥) ، ص : ٣٥ .

قا . الرأي المطروح هنا في إيقاع الشعر الحر ، مع الرأي العجيب الذي تعرضه نازك الملائكة ، ورد ، ص : ٦٣ – ٦٤ ، ١٥٣ – ١٥٦ .

٣٠ من المدهش ان هذه النظرة المرضية إلى التنوع الإيقاعي ما تزال تطغى على تفكير ناقدة « معاصرة » كنازك الملائكة . را . نقدها للشعراء المعاصرين لوقوعهم في « شرك الزحاف » ، ومقارنتها له بالزكام ! مشكلة الملائكة أنها ، كالعروضيين في عصور التحجر الفكري ، يسيطر على تفكيرها في الإيقاع النموذج النظري سيطرة كاملة ، فترى حركة الإيقاع لا شيئاً يخص الكلمات وينبع منها ، بل شيئاً من التفعيلات ذاتها .

٣١ لأبي زيد القرشي ، ط . دار صادر – دار بيروت (بيروت ، ١٩٦٣) ص : ١٧٣ – ١٧٧ .

٣٢ را . دوائر الخليل في ، ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٣٩ – ٤٤٢ . ورا . نقد الأخير للخليل لأنه لم يرفض إمكانية الكتابة على وزن المتدارك .

تعدد الصور الايقاعية
للتشكل الواحد

الفَصلُ الثَاني

١٤ — اقتُرِحَتْ ، في الفصل الأول، طريقةٌ في وصف التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي تختلف جذرياً عن الطريقة العروضية التقليدية. وقاد البحث الى موقف أساسي ، هو رفض مفاهيم العروض عن النموذج المثالي التام للبحر ، وعن الزحافات والعلل التي يمكن أن تطرأ عليه. لكن هذا الرفض لم يُطوَّر الى نتيجته المنطقية ، وهي إعادة صياغة التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي دون اللجوء الى مفهومي الزحاف والعلة. ويهدف هذا القسم من الدراسة الى بلورة هذه النتيجة المنطقية في تركيب تطبيقي متناسق .

إذ يُرفَضُ مفهوما الزحاف والعلة، تعاد لإيقاع الشعر العربي حيويته الكاملة . لا يصبح بيت من الشعر ناقصاً أو زائداً ، بل يصبح هو هو. الهوية الإيقاعية لبيت شعري ، في النظام الجديد ، هي الطريقة التي يتشكل بها البيت من النوى المؤسسة في التركيب الموجود ، فيزيائياً ، أمامنا ، لا في تركيب مثاليّ نظريّ ينقص عنه البيت مقادير أو يزيد مقادير . هكذا تلغى فكرة المثال النظري ، ويركّز تحليل إيقاع البيت على طريقة تكوّنه من العلاقات الناشئة بين النوى الموجودة . ويُغلَق البحث الى الأبد عن النوى (أو المقاطع أو الأسباب والأوتاد) التي يُفترض انها فقدت من البيت . نظام الزحافات والعلل يجعل من المحلل لبيت شعري رجلاً

يجلس في غرفة فيها شمعتان في زاويتين منها ، وهو يصر على انه ليس في الغرفة ضوء ، ويقضي عمره يبحث عن شمعة يتوهم وجودها في زاوية ثالثة ، مؤمناً بأنه لا يمكن أن توجد غرفة مضاءة إلا اذا كان فيها ثلاث شمعات (لإيمانه ، مثلاً ، بفكرة الثالوث المقدس وتوحده في ذات واحدة) .

النظام الجديد المقترح هنا يصر على ان الضوء في بيت من الشعر – إيقاعه – هو ما يتركب منه البيت فعلاً ، هو مجموعة الأشعة التي تنبعث من النقاط الضوئية فيه – نواه الإيقاعية – ويرفض البحث عن كتل ضوئية متوهمة قال عالم عربي انها كانت موجودة أصلاً ثم اختفت . لإضاءة ما يقال هنا ، يمكن أن يُحلَّل البيت التالي :

MNH) « أهل الخورنق والسدير وبارق والبيت ذي الكعبات من سنداد»

الرجل الجالس في الغرفة يراها معتمة : العروضي التقليدي يحلل هذا البيت كما يلي :

MNHT) (– ه – ه – – ه / – – – ه – – ه – – ه / – – – ه – – ه)
(– ه – ه – – ه / – – – ه – – ه – – ه / – ه – ه – ه – ه)

فيقرر انه من **الكامل** ، ثم يرفض تقبل (– ه – ه – – ه) و (– ه – ه – ه) على ما هما عليه ، ويصر على البحث عن الضوء الضائع فيهما ، فيقول : إن (– ه – ه – – ه) هي في الواقع (– – – ه – – ه) لكنها ، في هذا الموضع ، طرأ عليها الزحاف مؤثراً على المتحرك الثاني من سببها الثقيل ، فتحوّلت الى (– ه – ه – – ه) ، ثم لا يكتفي بل يعطي الحادث الموهوم اسماً ، فيقول إنه **الاضمار** . ثم يقرر أن الإضمار جائز في (– – – ه – – ه) وأن الشكل الموجود للتفعيلة ، لذلك ، مقبول .

وهذا عبث. فالشاعر – بقدر ما نعرف – لم يفكر لا بـ (– – – ه – – ه)

ولا بالاضمار ولا بالمثـال النظـري ، ولا بالضـوء المفقود . لكـن العروضي يتابع عمله الذي يبلغ ذروة عبثيّته حين يصل الى الوحدة الأخيرة: **سنداد** . وهي توزن هكذا : (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) . والعروضي يقلب الأشياء بحثاً عن ضوئه الضائع . وبحثه هنا ضرورة وجود له ، لأن الضوء المفقود ليس شمعة فقط ، وإنما هو محرك كهربائي كامل . إذ ليس في التفعيلة وتد ، والخليل يخبرنا أن التفعيلة لا تخلو من وتد . ويعد العروضي عدّته للبحث عن الحلقة المفقودة ، فيقول : إن أصل التفعيلة هو (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) أو (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) ، لكي يكون العمل أكثر دقة . وليس في نظرية الزحاف ما يفسر المفارقة بين الأصل والصورة الجديدة ، لأن الزحاف يُسكّن متحركاً في الأسباب ، أو يسقط ساكناً ، وما حدث هنا ليس أياً من هاتين الظاهرتين . ويبحث العروضي عن كتبه، فيهتدي إلى أن ما حدث هو أن (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) أصابها **القطع** ، الذي غيّرها هذا التغيير. **والقطع** فعّل ذلك بأن أذهب آخر السواكن من (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) ، ثم سكّن آخر المتحركات ، وهـذا ـــ تقول الكتب ـــ جائز فيما كان آخره وتداً . أي أن التفعيلة (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) كانت أصلاً ، (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) ثم صارت (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ) ، ثم صارت (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) . وهذا كلام لم يعد العقل العربي ـــ على الأقل عقل كاتب هـذه الدراسة ـــ قادراً على تصديقه .

١٤ـ١ هذا واحد من أكثر أمثلة الزحاف والعلة بساطة . ثمة أمثلة تجبر العروضي على تفتيق تفسيرات،إن لم تدهشنا بصدقها ، فإنها لا تخفق في أن تدهشنا لبراعة العقل الذي قدّمها . لكن الإيقاع ليس مجال استعراض للبراعة الذهنية ، ولا لعبة أو تحزيراً . ولو أن العقل العربي كان قـد أضاع جزءاً من براعته التي أظهرها في البحث عن الأشياء التي اختفت بقدرة قادر ، عن طريق الزحافات والعلل ، على استكناه طبيعـة النوى في عناصر الطبيعة لما كان مستبعداً أن يكون وصل الى نتـائج مهمة في

الفيزياء النووية ، قبل أن يسبقه اليها الآخرون . والكاتب هنا جاد كل الجدّ ، وليس فيما يقال محاولة للهزء على الاطلاق .

١٤ — ٢ يُسأل الآن : كيف يصف النظام الجديد إيقاع البيت (MNH) ؟ يحلل البيت الى نواه ، أولاً ، فينتج الشكل الجديد :

MNHJ) (— ٥ — ٥ — — ٥ — — — ٥ — — ٥ — — — ٥ — — ٥)
(— ٥ — ٥ — — ٥ — — — ٥ — — ٥ — ٥ — ٥ — ٥)

ثم تُحدّد الوحدات بالطريقة المناقشة في الفصل الأول (**فقرة ١١**) .

(— ٥ — ٥ — — ٥ / — — — ٥ — — ٥ / — — — ٥ — — ٥)
(— ٥ — ٥ — — ٥ / — — — ٥ — — ٥ / — ٥ — ٥ — ٥)

ثم يُختار نموذج النبر التالي (تبعاً للفرضية المطروحة في هذا البحث) (عد **فقرة ٥٢**) .

(— ٥̂ — ٥̽ — — ٥̂ / —̂ — — ٥̽ — — ٥̂ / —̂ — — ٥̽ — — ٥̂)
(— ٥̂ — ٥̽ — — ٥̂ / —̂ — — ٥̽ — — ٥̂ / — ٥̂ — ٥̽ — ٥̂)

ولصف التركيب النووي للبيت بأنه من الشكل (1 ← 1 ← 2) ، وأنّ إيقاعـه هو الإيقاع النابع من النموذج النبري : (⌒ × ⌒) (خفيف قوي خفيف)[1] مكرّراً مرات ستاً على التركيب النووي المذكور ، مع وقوع النبرين الأولين فيه على (— — ٥) أحياناً . ولا حاجة لأن نفعل أكثر من هذا . وليس من دلالة مهمة ، مبدئياً لكون النبـر في الوحدة الأخيرة يقع على (— ٥ — ٥ — ٥) ، وليس من علاقة يلزم البحث عنها بين (— ٥ — ٥ — ٥) وبين أي شي آخر .

قد يقال هنا : لكن ماذا عن ورود (— ٥ — ٥ — ٥) وحدة أخيرة فقط ، ألا يعني هذا شيئاً ؟ وهذا يعني شيئاً واحداً : هو أن الإيقاع له **الشكل الموجود في البيت** . وقد يُسأل : ألسنا بحاجة الى القول : إن

(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) لا ترد في حشو البيت ؟ والاجابة بالنفي ، فنحن نصف الإيقاع الموجود لا الإيقاع غير الموجود . ونحن لا نسنّ قوانين للشعر ، وإنما نَصِفُ تركيبه الإيقاعي .

المرحلة التي يصبح من الضروري فيها أن نتحدث عن طبيعة النوى المؤسِّسة التي تحمل النبر هي مرحلة الدراسة الفنية لنمو الإيقاع، وحركيته، واستجابته للفاعلية الحيوية في التجربة الشعرية المتنامية في البيت . هكذا يمكن أن نناقش دلالة وقوع النبر على النـواة (ـــ ٥) أو (ـــ ـــ ٥) قوياً ، ووقوعه على (ـــ ٥) وعلى (ـــ ٥) خفيفاً ، في مواضع معينة من البيت ، ودلالة اختيار الشاعر للتتابع (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) قراراً إيقاعياً . ويشكل هذان المستويان للدراسة منهجاً متكاملاً في التحليل الفني للإيقاع، يعيد الى دراسة الشعر العربي حيوية لا شك أن العرب امتلكوها وهم يخلقون الشعر ويستجيبون له . الدراسة العروضية دراسة ميتة ، لا نبض فيها ، ومهمة الناقد اليوم أن يكتنه حيوية الشعر والتفاعل العميق لإيقاعه مع المركبات الأخرى لبنية العمل الفني . وذلك لا يتم بالبحث عن الضوء الموهوم ، وانما يتم بالتركيز على الضوء المنبعث من البنية ، على إنارته واغنائه لها .

انطلاقاً من الأسس المقررة أعلاه ، سيحاول هذا الكاتب أن يعيد تركيب التشكّلات الإيقاعية في الشعر العربي ، بأخذ المادة الشعرية التي عمل عليها الخليل ، ووصفها وصفاً دقيقاً ، من حيث النماذج النبرية التي تحملها نواها الإيقاعية . وسيتم هذا التركيب في فقرة (٥٣ ، ٥٤) . أما في السياق الحاضر ، فيكفي أن يقدم مثل آخر على طريقة تعامل النظام الجديد في المادة الشعرية .

١٤ــ٢ــ١ في الفصل الأول أُجريء في مناقشة مثلٍ أبرز مشكلةً معقدةً في وصف التشكلات الإيقاعية الى مفهوم عدد المتحركات في الوحدة

الإيقاعية . وكانت الصعوبة الكبرى هي تحديد الوحدات الإيقاعية ذاتها . المثـــل المذكور هو (١١ — ١) ، الذي يرد فيـــه التتابع الحركي (— — ه — — — ه — ه — ه) في **الطويل**. وقد بدا لهذا الكاتب وهو يعالج المثل أن ثمة صعوبة كبيرة في فصل النواة (— — — ه) الى جزءين همـــا (— / — — ه) . ومع أنه وصل الى قانون نظري يسهّل هذا الفصل ، فقد بقي لديه إحساس عميق بأن المشكلة أكثر تعقيداً مما تبدو عليه. لكن الاهتداء الآن الى وجـــود النبر في الشعر العربـي ، والقدرة عـلى تقديم فرضية ، تتخذ منطلقـــاً للبحث ، حول موقع النبر ، وطبيعة النموذج النبري في كل بحر من البحور ، يسهلان وصف المثل المذكور وما يشابهه الى درجة غريبة . وسيُختار هنا مثلٌ مشابِهٌ ، لكنه يبلغ مـــن اللبس درجة أكبر ، لإظهار ما يقود اليه إدراك النـــبر ونماذجه من سلاسة في وصف الإيقاع . ليكن المثل الجديد البيت :

TMB) « لئن خنت عهدي إنني غير خائن   وأي محبٍّ خان عهد حبيب»

TMBT) (— — ه — ه/ — — ه — ه — ه/ — — ه — ه/ — — ه — — ه/
/— — ه — — — ه — ه — ه — — ه — — — ه — ه)

من الواضح أن تحديد النوى في البيت ، وتحديد الوحدات ، يختلف سهولة وصعوبة بين الشطرين . في الشطر الأول النوى واضحة،والوحدات المؤلفة منها واضحة كذلك . أما الشطر الثاني . فإنه يبرز صعوبة كبيرة تتضح إذا أخذناه منفصلاً عن الشطر الأول ، وحاولنا تحديد وحداتـــه على انفراد .

إذا قبلنا مفهوم الزحاف ، كان علينا أن نبحث عن تقسيمات عشوائية للشطر الثاني كأن نقول : إن الشطر يتألف أصلاً من النوى :

(— — ه — ه/ — — ه — ه — ه/ — — ه — ه/ — — ه — ه — ه)

ونفرض هكذا انقساماً على النواة (ـــــ ه) الى (ــ / ـــ ه)
ونرى ان أصل (ــ) فيها هو (ــ ه) ، ثم نتصور أن التفعيلة الأخيرة ناقصة عن صورة مثالية مقداراً معيناً (ــ ه) . وهذا تعسف يفرض على التعبير الشعري ما ليس فيه . في التعبير ثمة التتابعات الحركية التالية ولا شيء آخر .

(/ ـــ ه / / ـــــ ه / / ـ ه // ـ ه / / ـــ ه // ـــــ ه // ـ ه /)

فإذا رفضنا نظرية الزحاف ، كما تقترح هذه الدراسة ، ولم نلجأ الى النبر وسيلة لتحديد إيقاع البيت ، واجهتنا الصعوبة المشار اليها أعلاه وفي (١١ ــ ١) من الفصل الأول . لكن اللجوء الى النبر يمنحنا القدرة على القول : إن النموذج النبري في الشطر هو باختيار أحد النموذجين الممكنين في (علن فا فا) :

(ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـ ه ـ ه ـــ ه ـــ ه ـ ه)

لبدئه بـ (ـــ ه) التي تحمل النبر القوي .

وإذ تحدد مواقع النبر في الشطر ، يصبح من السهل تجزيئه الى وحدات تحقق النموذج التالي :

1 1 2   1 2   1 1 2   1 2

وهكذا ينقسم الى (ـــ ه / ـــ ه ـ ه ـ ه / ـــ ه / ـــ ه ـ ه)

لكن من المهم التأكيد هنا أن النواة (ـــــ ه) لا ترجع الى أصل آخر . ولا يقال انها متحولة عن (ــ ه / ـــ ه) أي انها في الأصل سبب خفيف ثم وتد . (أو أن الجزء (ــ) أصله (ــ ه) والجزء (ـــ ه) وتد مستقل النواة هي هي لم تتغير، وكل ما حدث هو انها، بطبيعتها ، تحتمل النبر بهذا الشكل (ـــــ ه) وهي تدخل في البيت المناقش منبورة بالطريقة المذكورة . أي (١ ٢)[٢] .

في تحليل المثل المناقش تُدْرَكُ طبيعة التشكل الإيقاعي دون الحاجة الى تقسيم الشطر الى وحدات ، ذلك أن الإيقاع الوحيد الذي له النموذج النبري : (١ ٢ /١ ٢٢) مكرراً مرة واحدة ، ونواته الحاملة للنبر القوي هي (ــــ ٥) هو الإيقاع الموصوف بـ «**الطويل**». لكن التقسيم الى وحدات لا يسبب ضرراً ، فيمكن القيام به . إلا اذا أدى الى تقسيم للنوى متعسف .

١٤ ــ ٢ ــ ٢ قد يجدي الآن تحليل بيت آخر بالطريقة نفسها، تصاغ بعده المبادىء النهائية التي تكفي لوصف الصور المتعددة للتشكل الإيقاعي المسمى « **الكامل** » . ويمكن أن تُتَّخَذ هذه الصياغة مثالاً لما يمكن أن يحقق في حالة البحور كلها ، ويكتفى بذلك هنا توفيراً .

البيت الشعري التالي :

SPM) « يا وجه معتذر ومقلة ظالم كم من دم ظلماً سفكت بلا دم »

يوصف ، تبعاً للتصوُّر الجديد المتبنى في هذا البحث ، بتحليله الى مكوناته النووية هكذا :

(٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ــ / ٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ــ / ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ) (SPMT

(٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ــ / ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ / ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ)

ثم تدرس العلاقة بين النوى الموجودة فعلاً فيه ، في كل وحدة إيقاعية ، دون الاهتمام بالنموذج النظري المثالي للبحر الذي ينتمي اليه البيت . يقرر أن البيت يتألف من تبادل النواتين (ــ ٥ / ــ ــ ٥) ، والنواتين (ــ ــ ــ ٥ / ــ ــ ٥) ، بالتشكلين والاتجاهين :

(2 ← 3 / 2 ← 1 ← 1)

وأن كل وحداته الإيقاعية تتركب بهذه الطريقة .

التعلق بالنموذج المثالي للبيت يفترض أن نقول : إن الوحدة (1 ← 1 ← 2) فيه قد طرأ عليها زحاف أصاب الجزء (—) الثاني من النواة (— — — ه) فغيّرها الى (— ه — ه) . لكن هذا المنهج في التحليل يفترض ، دون مبرر علمي ، أن النموذج النظري هو أصل التشكل الإيقاعي الذي ينتمي اليه البيت وأن كل تغيّر فيه يؤدي الى فرع أو صورة متغيّرة لهذا التشكّل .

وغرض هذا البحث هو رفض هذا التصور لوجود صورة أصلية للتشكل الإيقاعي ومتحوّلات عنها . إن كل شكل يظهر به التشكل الإيقاعي ممتلكاً خصائص معينة هو **صورة فعلية كائنة** من صور التشكل الإيقاعي المتعددة. **وليس هناك صورة أصلية** يقال إن الصورة الفعلية الكائنة تحوّلت عنها . ما ينكره هذا الكاتب هنا هو أن تكون للبحر **الكامل** صورة إيقاعية أصلية من الشكل :

(م) (ه — — ه — — — / — — ه — — — / ه — — ه — — —) (KAB

وإنما هذه واحدة من صور الكامل الممكنة التي تزيد على الست في عددها . وليست هذه الصورة للكامل بأكثر شرعية ، أو أقل شرعية ، من أي صورة أخرى . يُطرَح السؤال التالي : كيف نوفّقُ ، إذن ، الى وصف تشكل الكامل النووي بطريقة بسيطة ؟ أليس هناك ميزة كبيرة للطريقة البسيطة التي وُصِفَ بها الكامل في نظام الخليل، وفي النظام الجديد الذي قدمه هذا البحث ذاته ؟

ورغم إغراء البساطة ، يرفض هذا الكاتب فكرة الصورة المثالية ، ويقترح أن يوصف الكامل لا على انه يتشكل من (3←2 / 3←2 /3 ←2) وأن كل وحدة يمكن أن تنقص مقداراً واحداً عن الصورة المثالية ، كما اقترح في الفصل الأول، بل عن طريق وصف الامكانيات المتعددة لدخول

النوى (— ٥) (— — ٥) (— — — ٥) في علاقات إيقاعية تشكل صوراً عديدة لهذا البحر .

١٤–٣ تبعاً لهذا التصور، يوصف الكامل بأنه تشكل إيقاعي يتركب من النوى (— ٥) (— — ٥) (— — — ٥) بصور متعددة لها خصيصة مشتركة جذرية الأهمية هي أنها جميعاً يمكن أن تحقق نموذج النبر التالي :

(NFK) (█̂ █̽ █̂)

ويتوفر في كل وحدة فيها التتابع الحركي (— — ٥) (باستثناء الوحدة الأخيرة) دون أن يُشتَرَط كونه نواة مستقلة، في موضع وقوع النبر(█̂) الثاني . أما النبر القوي فيمكن أن يقع على نواة مثل (— ٥) أو الجزء (— ٥) من النـــواة (— — — ٥) أو من (— — ٥) ، أو الجزء (P) من التتابع (— P — / — ٥) .

تفترض هذه الطريقة في وصف الكامل إمكانية تركبه من الوحدات التالية :

أ) (— — — ٥̂ — — ٥̽ — — ٥̂)
ب) (— ٥ — ٥̽ — — ٥̂)
جـ) (— — ٥̽ — — ٥̂)
د) (— ٥ — — ̽ — — ٥̂)
هـ) (— — ̽ — — ٥̂)

(مع بقاء (هـ) إمكانية نظرية لعوامل إيقاعية لن تناقش الآن) .

وبمقارنة هذه الإمكانيات مع التفعيلات التي ترد في معطيـــات الشعر العربي ، يظهر بوضوح أنها تجسد فعلاً كلَّ الصور التي تتخذها وحدة

الكامل في هذا الشعر ، وضمن نظام الخليل . (الوحدة الأخيرة تستثنى حالياً من هذا الحكم ، وتناقش قريباً) .

لإتمام الوصف ، يقرر أن الكامل يمكن أن يتركب من تكرار كل وحدة من هذه الوحدات أو تبادلها . أما شرط وجود وحدة من (ـــــ ه ـــ ه) في البيت لكي يكون من الكامل فهو تعلُّقٌ بالصورة المثالية للبيت ، ويقترح أن يلغى ، وأن يلجأ في تحديد الكامل وتفريقه عن الرجز لا الى البيت الواحد، بل الى السياق التام (القصيدة كلها مثلاً).

تحوي النقاط (أ ـ هـ) كل تشكلات الكامل الممكنة . لكنها لا تمثل طبيعة ممكنة في الوحدة الأخيرة من البيت ، وتسهل الآن صياغة فرضية قائمة على النبر تطبق على التشكلات الإيقاعية وحيدة الصورة كلها ولا تقتصر على الكامل : ..

في التشكلات وحيدة الصورة[٣] يمكن أن تختلف الوحدة الأخيرة عن الوحدات الأخرى في البيت بأن تتركب من نوى مغايرة لكنها تحمل النبر القوي في موضع نظير للموضع الذي يقع فيه النبر القوي في الوحدات السابقة . ويشترط أن تحمل الوحدة الأخيرة العدد نفسه من النبرات الخفيفة الذي تحمله الوحدات السابقة . تتضمن هذه القاعدة أن الوحدة الأخيرة في بيت من الكامل يمكن أن تكون :

أ) (ـــــ ه ـــ ه) (أو أياً من الصور السابقة)

بينما تكون في بيت آخر : و١ (ـــــ ه ـ ه)

وفي بيت ثالث : و٢ (ـ ه ـ ه ـ ه)

(لا يقصد هنا بالأبيات أبياتاً في القصيدة الواحدة) .

أما اذا لم يتوفر العدد نفسه من النبر الخفيف فقد يؤدي ذلك الى انتقال النبر القوي الى أول الوحدة لتنتهي الوحدة بنبر خفيف (هذه

خصيصة في العربية مهمة)،فيمكن أن يتألف الكامل من الوحدة الأساسية أي من الوحدتين التاليتين في نهايته[4] :

ي١) ـ ـ ـ ه (هنا ينتقل النبر القوي الى الجزء الأول من(ـ ـ ـ ه)
ي٢) ـ ه ـ ه .

وبمقارنة هذه الامكانيات بالمعطيات الشعرية يظهر بوضوح أن الإيقاع الشعري لا يتعدى الامكانيات المقررة على الاطلاق . { في فقرة قادمة سيقترح اعتبار التشكل الذي تكون وحدته الأخيرة من النمط [(ي) : ـ ـ ه ـ ـ / ه ـ ه ـ] ، تشكلاً مستقلاً عن الكامل يسمى « المنقطع »[5] } . تبقى قضية أخيرة : قد لا يتخذ الإيقاع الشعري الفعلي الصور الممكنة كلها ، فهل يعني هذا أن ثمة افتراقاً بين النظرية والواقع الشعري ؟

والاجابة بالنفي ، لأن النظرية لا تقسر الواقع الشعري على اتخاذ أشكال معينة ، وانما تتخذ طابعاً شمولياً يفتح أمامها المجال لوصف الواقع الشعري اذا تطور باتجاه بعض الامكانيات التي تصورها . ولا ترفض النظرية معطيات الواقع الشعري في أي لحظة من لحظاتها . وحين تطور الفاعلية الشعرية إمكانيات جديدة ، فعلى النظرية أن تعدل أبعادها ، أو ترفضها إطلاقاً ، اذا لم تسمح بوصف الامكانية ـ الواقع ، وليس للنظرية على أي صعيد أن تحاول قسر نشاط الفاعلية الشعرية ، وليس لها كذلك ان ترفض تقبل ما تطوره الفاعلية الشعرية من تشكلات إيقاعية .

١٤ ـ ٤ هذا المنهج في وصف الإيقاع الشعري ذو طاقات غنية . إحداها انه يمنح الباحث القدرة على صياغة الصور المتعددة لتشكل إيقاعي معين بطريقة تنفي عن هذا التشكل صفة التعقيد التي يلصقها به النظام التقليدي . ولعل أوضح مثل في هذا السياق هو البحر السريع . لقد

حدد الخليل السريع في دوائره بصورة قال العروضيون انه لا يظهر بها في الشعر ذاته . وقد حيّر هذا التحديد العروضيين، كما حيّر الدارسين المعاصرين الذين رأوا في المفارقة بين النظام الخليلي ومعطيات الفاعلية الشعرية دليلاً على « خيالية » النظـــام . وأصرّ أكثر من باحث على أن السريع له الشكل التالي فقط :

MS) مستفعلن مستفعلن ← فاعلن / ← فاعلان•

وأن الصورة التي أعطاه إياها الخليل صورة وهمية :

SUN) مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ

لكن الواقع الشعري يؤكد حقيقة مهمة ، لا يمكن إغفالها، ويُستغرَب أن هؤلاء الدارسين قد تجاهلوها تجاهلاً تاماً ، هي أن في الشعر العربي مقطوعات وأبياتاً لها التركيب الوزني التالي :

SUNH) (ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه ه)[7]

وليس من المنهجية في شيء أن يرفض الباحث الاعتراف بوجود هذا التشكل . وإذا عجزت المبادىء النظرية عن وصفه ، فالمبادىء قاصرة ، وليس القصور في الشعر . إنما ينبغي أن تؤكد حقيقة جذرية : حـين يرد التشكل (SUNH) فإن وحدته الأخيرة ترد بهـذه الصورة دائماً ، في كل بيت ، ويغلب[8] أن تتبع القطعة طريقة في التقفية تختلف عن طريقة القصيده المتناظرة الشطرين ، وتكون من الشكل :

a ←
a ←
a ←
a ←

في كل أبيات المقطوعة ، ويكـــون البيت أحادياً لا يتركب من جزءين بينهما وقفة إيقاعية كما هي الحال في أغلب القصائد التراثية[٩] .

من هنا يود هذا الكاتب أن يتساءل عن شرعية اعتبار التشكل :

(SUNH) (—٥—٥———٥ /—٥—٥———٥ /—٥—٥—٥٥)

صورةً أصليةً تسمى السريع ، ثم اعتبار التشكل :

MS (—٥—٥———٥ /—٥—٥———٥ /—٥———٥ ┆ ٥)

صورةً فرعيـــة نشأت بدخول الزحاف على الوحدة الأخيرة في الصورة الأصلية . لقد فعل الخليل والعروضيون هذا ، وأدخلوا في النظام تعقيداً كبيراً ، ووحدةً إيقاعيةً وهمية[١٠] هي (—٥—٥—٥—) تؤدي الى تدمير تناسق النظام الخليلي ، كما أشير في الفصل الأول (عـــد فقرة ٥) ، وكما سيظهر في فصل قادم (عد فقرة ٦٨ — ١) .

ليس في أمثلة الشعر التي رآها هذا الكاتب وحللها مثل واحد يتداخل فيه التشكلان بالطريقة التالية :

(× × ×) (—٥—٥———٥ /—٥—٥———٥ /—٥—٥—٥٥)

(× ×) (—٥—٥———٥ /—٥—٥———٥ /—٥———٥)

وليس في أمثلة ابن عبد ربه مثل واحد ترد فيه (—٥—٥—٥٥) وحدةً أخيرة في شطر أو بيت وترد فيـــه (—٥———٥) في شطر آخر أو بيت آخر .

على أي أساس اذن نعتبر التشكلين (SUNH) و (MS) تشكلاً واحداً ، ونعتبر الثاني زحافاً للأول ؟ ليس هناك من أساس سليم ، في رأي هذا الكاتب ، لمثل هذا التحليل للإيقاعين . ويفترض المنهج المتّبع هنا ، والتفكير العلمي الصحيح ، أن نعتبر (SUNH) تشكـلاً متميزاً

عن (MS) . وسوف تظهر الدراسة أن هـذين التشكلين المتشابهين ، سطحياً ، يختلفان ، جذرياً ، بشكل لا يبرّر دمجهما في واحد .

إذا اعتُبر التشكلان مستقلـين : أصبح من السهل إقرار رأي **أنيس** والدارسين الذين يرون أن **السريع** لا يتركب إلا بالشكل (MS) . لكن من الواضح ، في الوقت نفسه ، أن هؤلاء الدارسين ليسوا على حق في إنكار وجود التشكل (SUNH) في الشعر العربي . ولا يحل اللبس هنا إلا بالتمييز بين البحرين ، ويقترح هذا الكاتب إعطاء (MS) الاسم : « **السريع** » ، وإعطاء (SUNH) الاسم : « **السريع المثقل** » ، أو «**المثقل**» فقط ، لأسباب ستأتي. بهذه الطريقة ، يكون الدارس قد أخلص للتراث ، لأن كلا التشكلين يردان فيه مستقلين ، وللمنهجية العلمية ، لأنها تقضي بعدم رفض ما هو معطى شعري من أجل اتساق النظرية وسلامتها .

أما عن أسس التمايز بين (MS) و (SUNH) ، فإن فرضية النبر المتبناة هنا تقضي أن ينبر (MS) بالطريقة التالية :

(MSN) (— ٥ — ٥ — — ٥ / — ٥ — ٥ — — ٥ / — ٥ — — ٥)
/ — ٥ — — ٥ ٥)

أي ان النبر القوي على وحدتـه الأخيرة حين تكون (— ٥ — — ٥) يقع على النواة الأولى (— ٥) ، بينما يقع النبر القوي في وحدتيـه الأولى والثانية على النواة (— ٥) الثانية [11] . أما حين تكون الوحـدة الأخيرة (— ٥ — — ٥ ٥) فإن النبر القوي يقع عـلى النواة (— — ٥ | ٥) . وقد تكون هذه الخصيصة في **السريع** من الشكل (MS) (حسب النظام التقليدي)[12] هي التي دفعت **الخليل** والعرب الى اعتبار هذا التشكل بحراً مستقلاً وتفريقه بحدة عن **الرجز** مع أن الخلاف بينهما ، كمياً ، ليس عظيماً ، في حين أن العروض التقليدي اعتبر التشكل :

(RIR) (— ه — ه —— ه / — ه — ه —— ه / —— ه — ه)

صورة من صور **الرجز** ، والفرق بين وحدته الأخيرة وبين وحدة الرجز ، كمّياً وتركيبياً ، أعظم من الفرق بين وحدة (MS) الأخيرة وبين وحدة الرجز .

على أساس النبر ، يكتسب (MS) شخصية إيقاعية متميزة ، وقراءة أي بيت منه بأناة تكشف هذه الطبيعة المتميزة ، فالإيقاع ينساب هادئاً ، سلساً ، بنبر قوي على منتصف الوحدة (— ه — ه —— ه) غالباً ، وفجأة يحدث تغير إيقاعي واضح ، كأنما يصل النَّفَس الى قرار يرتفع بعده فجأة ، بنبرٍ قوي على (— ه) أو على (—— ه) في الوحدة الأخيرة . ويشك هذا الكاتب في أن أي قارىء عربي ذي حسّ إيقاعي نامٍ يخفق في تحسُّسِ هذه الطبيعة المتغيرة فجأة قبل القرار النهائي .

وللسبب نفسه ، أي طبيعة النبر في (MS) ، يمكن أن يرد بالصور الإيقاعية التالية :

(MS) (— ه — ه —— ه / — ه — ه —— ه / — ه —— ه)

(MSa) (— ه — ه —— ه / — ه — ه —— ه / ——— ه)

(MSb) ← / — ه — ه)

في قصيدة واحدة (تتّحد فيها الوحدة الأخيرة إطلاقاً) دون أن يتغير حس المتلقي بوحدة الهوية الإيقاعية بين الشطرين ، ذلك ان النبر على الصورة ← / ——— ه ، — ه — ه 〉 ، كما تقرر الفرضية المطروحة في هذا البحث ، يتخذ النموذج ← / ×—— هٖ ، — ×ه — هٖ / ، وهذا هو عين النموذج الموجود في الشطر (← — ه —— ه) من (MS) .

لهذا السبب ، أيضاً ، لا نجد في الشعر بيتاً يتألف من (MS) في

شطر ومن (SUNH) في شطر آخـــر ، أو بيتاً يتألف من شطر من (SUNH) وشطر له الصورة ← / ـ ـ ـ ه / ـ ه ـ ه 〉 . ذلك أن النـــبر في (SUNH) له نموذج أكثر تعقيداً،وأوضح ثقلاً . فورود الوحدة الأخيرة فيه بالصورة (ـ ه ـ ه ـ ه ه) يقتضي نبرها بالطريقة التالية (ـ ه ـ ه ـ ه ه) لأنها تتألف من تكرار لـ (ـ ه) أكثر من ثلاث مرات [باعتبار أن المقطع (ـ ه ه) يمكـن أن يتطور الى (ـ ه ـ ه) ببساطة زائدة] . ووجود النبرين القويين متتاليين هكذا دون فاصل من (ـ ـ ه) يمنـــح الوحدة طبيعة إيقاعيـة ثقيلة ، تجعـــل التشكّل كله متميزاً جوهرياً عن التشكّل (MS) ، ولهذا اقتـُرح فيما سبق إعطاء الاسم «**المثقل**» للتشكل (SUNH) ، والاسم « **السريع** » للتشكل (MS) .

١٤ ـ ٤ ـ ١ ليس أدلّ على صحة التحليل المقدم هنا من حقيقـــة مدهشة ، لكن الدارسين مروا عليها دون تساؤل : لقد ورد في أمثلة **الخليل وابن عبد ربه** أبيات نسبت الى **السريع** لها الصورة الوزنية التالية:

(WG (ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه)[١٣] .

لكن هذه الصورة الوزنية كانت قد وردت في أمثلة سابقة ، ونسبها **الخليل وابن عبد ربه** الى بحر آخر ، مختلف تماماً ، هو **الرجز** . الغريب أن الدارسين لم يتساءلوا عن سر هذه المفارقـــة التي تبدو للعين المتسرعة تذبذباً لا منهجية فيه . ترى ما سر هذه المفارقة ؟ والسرُّ ، كما يـــود هذا الكاتب أن يقترح ، يستقي من طبيعة النبر في السريع وفي الأبيـات المنسوبة هنا اليه . يُرجَّح أنَّ **الخليل** شعر ، حين قراءة هذه الأبيات، أن إيقاعها يختلف عن إيقاع الرجز ، وأنه متوحد بإيقاع **السريع** ، مع أنها ، من الزاوية الكميّة،متحدة الهوية بتركيب شطر من شطور **الرجز** . ولا بد أن طبيعة الإيقاع تعود الى النبر الذي يتوفر في الأبيـــات موضع

المناقشة ، لننظر اليها بيتاً بيتاً :

(WGE « ويحي قتيلاً ما له من عقلِ بشادن يهتزُّ مثــل النصلِ
مكحّل ما مسّه من كحلِ لا تعذلاني انني في شغلِ
يا صاحبيّ رحلي أقلاّ عذلي »

تبعاً للفرضية المقررة في هذا البحث ، لا بد أن تنبر الكلمات :
(عقلِ / نصلِ / كحلِ / شغلِ / عذلي) هكذا : (ـــ ٥ ـــ ٥) .
وهذا يعطي كل شطر إيقاعاً يتّحد بإيقاع شطر الرجز التالي :
(ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ / ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ / ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥ /)

كيف إذن نسب الخليل هذه الأبيات الى السريع وليس الى الرجز ؟
الجواب ، في رأي هذا الكاتب، هو أن النبر في الكلمات (عقلِ / نصلِ / كحلِ / شغلِ / عذلي) ، وبالتالي في الأشطر المناقشة، قد لا يكون اتخذ الشكل (ـــ ٥ ـــ ٥) كما سمعها الخليل تنشد ، كما أنشدها هــو . يُرجَّح أن الخليل سمع هذه الأبيات تنشد بطريقة أخرى تضع النبر على الوحـدة الأخيرة (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) في مواضع تتّحد بمواضع النبر في السريع ، أي كما يلي :

(MSNL (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥).

وأنه لذلك ، نسب هذه الأبيات الى السريع وليس الى الرجز .

لنحاول الآن قراءة الأشطر بوضع النبر عليها كما هو في (SUNH).النبر هنا يقع على / منْ عقلْ / لا نْصلْ / منْ كحلْ / فيْ شغلْ / لاَ عذلي / .
وهذه القراءة تبرز جانباً من المعنى لا تبرزه القراءة التالية (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥)
أي عقْل / نصْل / كحل / شغْل / عذْلي / لأن القراءة الأولى تؤكد ، معنوياً، الحروفَ (من / من / في /) ، وفعلَ المماثلة (مثل) ، ونهـيَ

الصاحبين (**صيغة المثنى**) عن العذل . وصيغة المثنى لها أهميتها المطلقة في الشعر العربي . لكن هذه القراءة تضحّي بنبر الكلمات الأصلي كما هو في اللغة ، ومع أن هذا مشروع ، فقد يلجأ القارىء الى طريقة في الإلقاء توفّر نبرين قويين على الوحدة الأخيرة (ـ ه ـ ه ـ ه) لكنها في الوقت نفسه تحتفظ بالنبر اللغوي على الكلمات . القراءة التالية تبدو محتملة : (وألصق بطبيعة العربية التي لا تميل الى نبر آخر المقاطع في الكلمة أو في البيت الشعري)[١٤] .

مِنْ عَذْ لِ / لِلْ نُصْ لِ / مِنْ كَحْ لِ / فِي شُغْ لِ / لا عَذْ لِي /

لكن المهم هو أن كلا القراءتين تختلف جذرياً عن قراءة الوحدة الأخيرة منبورة هكذا : (ـ ه ـ ه ـ ه) ، أي أن كلا القراءتين تقرّب بين الأشطر وبين **السريع** («**المثقل**» حسب التسمية الجديدة) ، وتبعد الأشطر عن **الرجز** ، مع أن تركيبهما الوزني واحد .

أثمة طريقة أخرى لتعليل فعل **الخليل** والعروضيين (الأوائل على الأقل) ؟

لا شك أن كثيرين من الدارسين قد يجدون حلاً بسيطاً للمشكلة ، ويقولون : «**الخليل** فعل ذلك اعتباطاً ، وعلينا أن ننسب هذه الأبيات الى **الرجز** : الخليل مخطىء وكل انسان يخطىء » .

لكن هذه الطريقة في معالجة الأمور ليست أكثر من تهرب من مواجهة القضايا الأساسية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وفي نظام **الخليل** . كما انها تنبع من ميل الى اتهام عمل **الخليل** بالاعتباطية والتسرع لا يستند الى أي أساس علمي . **والخليل** عالم ذو منهج رائع وعقل فذ . واتهامه بهذه المجانية والسهولة شيء ينبغي أن يتخوف عقل الباحث المعاصر منه ، لا إجلالاً لقدسية ، ولا خضوعاً أمام التراث لمجرد انه تراث ، وانما لسبب بسيط جداً : هو أنّ كل شيء في عمل **الخليل** يدل على منهجية

محكمة ، ويجلو عبقرية فريدة ، ولأن لعمله أبعاداً عميقـــة ومدهشة قد لا نفهمها الآن ، ولكن ذلك قد لا يعود الى اعتباطيتها ، بقدر ما يعود الى قصور ملكات الاستكناه والبحث المتعمق الجـــاد عندنا ، أو قصور مناهـــج البحث التي نتبعهـا . وفي كلتا الحالتين يظل الانتظار والتنقيب والتعمق ، لا الاتهام المتسرّع[15] ، أفضلَ ما يمكن أن نقوم به بإزاء عمل هذا العقل الفرد[16] .

١٤ ــ ٤ ــ ٢ وردت في سياق مناقشة السريع إشارة سريعة الى اتحاد الهوة الإيقاعية لشطر يتألف من (←/ــ ه ــ ــ ه) وشطر يتألف من (←/ــ ــ ــ ه) . وتتضمن هذه الإشارة في ثناياها نقطة على قـــدر كبير من الأهمية ينبغي أن تخرج الى الضوء . لقد قُرِّر في السياق المشار اليه أن السريع يمكن أن يتركب بالشكل (←/ــ ه ــ ــ ه ¦ ه) ، وأن النبر على وحدته الأخيرة في هذه الحالة له النموذج : (ــ هٓ ــ ــ ه̽ | ه).
ويلاحظ أن السريع كثيراً ما يكون تركيبه التام كما يلي :

←/ــ ه̽ ــ ــ هٓ (الشطر الأول) أو ←/ــ̽ ــ ــ هٓ
←/ــ هٓ ــ ــ ه̽ | ه (الشطر الثاني) ←/ــ هٓ ــ ــ ه̽ ¦ ه

(من الشيق أن (ــ ــ ــ ه | ه) لا ترد في الوحدة الأخيرة في السريع. ولعل ذلك أن يعود الى استحالة نبر (ــ ــ ــ ه ¦ ه) بالشكل (ــٓ ــ ــ ه̽ | ه) ، لأن (ــ ــ ــ ه) وهي وحدة مستقلة تتخذ نموذج النبر (ــ̽ ــ ــ هٓ) كما تقرر الفرضية المتبناة هنا . وإذا صح هذا التفسير ، ويبـــدو من الصعب إظهارُ عدم صحته ، فإن ذلك يضيف سنداً جديداً الى سلامة الفرضية المتبناة ، وسلامة تحليل السريع وصوره الإيقاعية المختلفة) .

وإذ يلاحظ هذا التركيب ، يدرك بوضوح أن التصور الشائع في التراث عن كون شطري البيت الشعري متطابقين تماماً رغم الخلافات التي تنبـــع من الزحاف والعلـــل ، تصوُّرٌ خاطيء . فالشطر الـــذي يتألف من

(ــــ / ــ ٥̂ ــ ــ ٥̂) ، يختلف اختلافاً مهماً عن الشطر الذي يتألف من (ــــ / ــ ٥̂ ــ ــ ٥̂ | ٥) لأنّ نموذجَيْ النبر في وحدتيهما الأخيرتين مختلفان جوهرياً . واختلاف نماذج النبر لا يمكن أن يعتبر أمراً ثانوياً .

هذه الظاهرة البسيطة تسوغ التشكيك في شرعية التصور التقليدي لطبيعة البيت في الشعر العربي . وحين يُلاحَظ أن السريع ليس التشكّل الإيقاعي الوحيد الذي تبرز فيه هذه الظاهرة ، يصبح من الضروري اكتناهُ طبيعة البيت والتساؤل عن مدى شرعية تقسيمه الى شطرين . وستناقش هــذه القضية الأساسية في مجالٍ قادم بتقصٍ[17] .

إشارات

١ هذا وصف مبدئي . في فقرة قادمة يظهر أن الحاجة إلى تحديد النبر الخفيف الأول ليست ماسة ، وأن وصف إيقاع الوحدة بتحديد موقع النبر القوي والنبر الخفيف الواقع على النواة الأخرى فيها تخصيص مميز كاف لها .

٢ أستخدم الأرقام (1 , 2) للاشارة إلى التركيب النووي للبيت ، و (١ ، ٢) للاشارة إلى درجة النبر : القوي (١) والخفيف (٢) . ويمكن هكذا وصف البيت المناقش بأنه يتركب إيقاعاً كما يلي :

←

٢ ٢ ١   ٢ ١   ٢ ٢ ١   ٢ ١

1 1 2   1 2   1 1 2   1 2

٣ لتحديد « وحيدة الصورة » را . فقرة (٥٤) .

٤ يعني هذا أن الوحدة التي تتألف من (٥ —— ٥ — ٥ — ٥) إذا فقدت النبر الخفيف في آخرها لا تتعرض لانتقال النبر القوي لأنها ما زالت تنتهي بنبر خفيف (—— ٥ — ٥) .

٥ را . فقرة (٧٢ – ٦) .

٦ من هؤلاء ابراهيم أنيس ، ورد ، ص: ٩٠ ، ١٤١ ، و مصطفى جمال الدين الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مطبعة النعمان (النجف ، ١٩٧٠) ص : ٨٧ .

٧ را . أمثلة ابن عبد ربه ، والمقطوعة الشيقة التالية التي يوردها أبو فيد :

« أعددتُ للشيب وبغي الشبّانْ
كوابِماً من شوحطٍ وشريانْ
وكلَّ زلاّءَ عليها ظُهرانْ
تهوي إلى الشيء هَويَّ الشيطانْ
إذا حداها أربع وثِنتانْ
شريانةٌ ، وشرعةٌ ، وكَفّانْ
ولمح سجراءَ جليِّ الإنسانْ
ونزعةٌ يبرُقُ منها الإبطانْ »

« ذيل كتاب الأمثال لأبي فيد » ، في آخر « كتاب الأمثال » عن أبي فيد مؤرج بن عمرو السدوسي ، تح . أحمد محمد الضبيب ، نشر في مجلة كلية الآداب ، جامعة الرياض ، مج ١ (الرياض ، ١٩٧٠) ص : ٢٣١ – ٣٤٥ .

٨ كلمة « يغلب » تستعمل هنا من باب الحذر العلمي . في الواقع أن ما يقال يصدق على كل الأمثلة التي وجدتها لهذا التشكل . لكن الحذر واجب لحقيقة بسيطة هي أن ادعاء الاحاطة بالشعر العربي كله يظل فارغاً سواء أصدر عن القدماء أو عن المعاصرين .

٩ « الوقفة الإيقاعية » مصطلحاً ، ومفهوماً ، أدق لوصف نهاية الشطر الأول في البيت . ذلك أن هذه النهاية ظاهرة إيقاعية وتركيبية تتغير خصائصها من بحر إلى بحر ومن قصيدة إلى قصيدة أحياناً . ومن الشيق أن تدرس طريقة تعامل الشاعر الفرد مع هذه الظاهرة . ان شاعراً كالحارث ابن حلزة يستخدم هذه الوقفة بطريقة شيقة جداً تمنح إيقاع شعره طابعاً يميزه عن غيره . في دراسة مفصلة آمل أن ألقي ضوءاً جديداً على مفهوم البيت والشطرين في الشعر العربي ، وعلى مفهوم الوقفة الإيقاعية المشار إليه هنا .

١٠ كلمة « وهمية » تستخدم هنا بهذا الاطلاق استناداً إلى حقيقة أن الخليل نفسه — والعروضيين بعده — لم يجد مثلا واحداً تحدث فيه هذه التفعيلة . ولم أستطع شخصياً العثور على مثل كهذا . لكن احتمال ظهور مثل في المخطوطات التي تنشر لا ينبغي أن ينكر .

١١ مع احتمال وقوعه على (— ٥) الأولى في كلتا الوحدتين . لتفصيل ذلك عد يلي ، فقرة (٥٤ — ٢ — ٢) .

١٢ إطلاق المصطلح « السريع » هنا على كلا الشكلين استسلام موقت للتقليد ، لكن التفريق بين الشكلين ضروري .

١٣ « يا صاحبي رحلي أقلا عذلي » يسمى سريعاً ، لكن بيتاً له التركيب ذاته يسمى رجزاً ، را . ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٦٧ ، ٤٥٩ على التوالي . البيت الآخر هو : « قلب بلوعات الهوى معمود ... » .

١٤ إلا في حالة المقطع (— ٥ ٥) الذي يندر وجوده إلا في أواخر الأبيات .

١٥ أوضح مثال على التسرع والندم حالة فايل الذي هاجم الخليل بعنف عام ١٩١٣ ، ثم عاد بعد حوالي أربعين سنة من الجهد ليعلن أنه اكتشف أسساً لعمل الخليل فريدة في أهميتها وأصالتها . عد فقرة (٦٤) وقا . مع المقدمة ، فقرة (٤) .

١٦ من المحير ، مثلا ، أن الخليل نسب إلى السريع الشطر التالي :

« يا رب إن أخطأت أو نسيت »

والشطر : وبلدة بعيدة النياط »

والشطر : « لا بد منه فاحذرن وان فتن »

وهي جميعاً ، من حيث التركيب النووي والنبر الطبيعي ، أقرب إلى الرجز . هل يمكن أن يكون الخليل وجد هذه الأشطر في قصائد هي حتماً من السريع .

١٧ أقوم الآن بدراسة لهذه النقطة بلغت من التفرع والتشابك ما يحيل نشرها هنا . لذلك ستطور إلى دراسة مستقلة .

مقدمة لعلم الايقاع المقارن

الفَصلُ الثَالث

١٥ — ما تزال دراسة الإيقاع تجري في أطر ضيقة تتحدد بالشعر المكتوب بلغة معينة ، ولا تتجاوز ذلك الى صياغة أسس عامة للإيقاع الشعري باعتباره عنصراً حيوياً لا يمكن أن يخلو منه شعر في أيّ لغة كُتِبَ . وتقتصر الدراسة المقارنة ، حتّى الآن ، على الربط بين الأنظمة الإيقاعية التي يعرف ، تاريخياً ، أن بينها علاقة فرعٍ بأصلٍ . ولعلّ أفضل مثل على اتجاه الدراسة المقارنة هو الربط بين أسس النظام الإيقاعي في الشعر اليوناني، وأسس النظام في الشعر الانكليزي . ولا تذهب الدراسة الى أبعد من الإشارة الى اعتماد الأخير على البحور المعروفة في الأول ، وإفادته من المبادىء النظرية التي طوّرها اليونانيون ، ثم تسجيل نقاط الافتراق بين النظامين .

من هنا لا بد أنْ يحمل عنوان هذا البحث مفاجأة للقارىء المهتّم ، لأنه ليس هناك في فروع المعرفة شيء يسمى « **علم الإيقاع المقارن** »[١] . إلا أنّ وقع المفاجأة قد يخفُّ بعد تتبع ما يحاول هذا البحث أنْ يطرحه من أسس نظرية . وإذا نجح البحث في إثارة الاهتمام بالدراسة المقارنة ، العريضة والمتعمقة في آن واحد ، وقدر على إشعار القارىء الجادّ بأن ثمة معطيات تكفي للاتجاه في التحليل اتجاهاً مقارناً ، فإن هذا الكاتب سيشعر بأن البحث قد حقق غرضه الأساسي .

ويؤمل ، هنا ، أن تتبلور نقطة عميقة الأهمية ، هي أنّ خلق « علم الإيقاع المقارن » قد يعين على كشف خصائص أصيلة في نظم الإيقاع المختلفة ، وقد يظهر أن هذه النظم تشترك في أسس عديدة ، وأنّ وجوه اشتراكها واختلافها ذات دلالات عميقة ، وقادرة على إضاءة حقائق قيمة قد ترتبط ببنية العقل البشري ، وعقل المجموعة البشرية الخاصة المحددة . كما أن الدراسة المقارنة قد تعين على فهم التطورات التي تحدث في نظام معين فهماً علمياً وتردُّ عنها صفة الاعتباطية والخطأ التي كثيراً ما تلصق بها .

من الواضح أنّ أيّ نظام إيقاعي يجب أن يجابه أسئلة جذرية تتعلق بدور المكوّنات الأساسية للوزن في اللغة التي يقوم بها النظام . وهذه المكوّنات قد تكون نابعة من القيمة **الكمية**[٢] للمؤسّسات الصوتية للغة ، أو من خصيصة **كيفية كالنبر**[٣] الذي تحمله أجزاء معينة من كلمات اللغة ، أو من عوامل صوتية أخرى قد لا تبلغ أهمية هذين العنصرين . وسيحاول هذا البحث أن يركّز على الأنظمة الإيقاعية التي تنتسب الى فئة معينة ، تاركاً مناقشة غيرها الى مجال آخر . وستتوضح طبيعة الفئة المناقشة فيما يأتي دون صعوبة كبيرة .

١٦ – في الفصل الأول من البحث[٤] ، قام هذا الكاتب بتركيب نموذج نظري للتشكلات الإيقاعية التي تتخذ النواتين (ـــ ٥) (ـ ٥) أساساً لها . وقد ظهرت هناك طبيعة الأنساق الإيقاعية الممكنة ، بعد أن تتشكّل من النواتين الوحدتان الإيقاعيتان (علن ← فا) (فا ← علن). وقد تضمّن النموذج الناتج في تركيبه بذوراً لتنمية نموذج أكثر شمولاً في إمكان انسحابه على الأنظمة الإيقاعية الممكنة عالمياً . والغرض ، هنا ، أن يُطَوَّرَ النموذج السابق ليتخذ صيغة نموذج رياضي (Mathematical Model) قد لا يقتصر صدقه على الشعر العربي ، بل تصبح له القدرة على الامتداد

ليكون انسانياً عاماً. بمعنى انه قد يصير قادراً على احتواء أي نظام إيقاعي ينتج في أي لغة على الاطلاق . ويتحول ، هكذا ، أي نظـام إيقاعي محـلي الى صورة خاصة (Particular Form) من صور النمـوذج الرياضي المركب العام (General Model) .

١٦ — ١ النموذج الرياضي الذي تحاول هذه الدراسة أن تقوم بتركيبه نموذج يتخذ مزدوجة أساسية نقطة انطلاق لتطوير تشكلات إيقاعية متميزة. وسواء أكانت هذه المزدوجة ذاتَ عنصرين تغايرهما كمّي (quantitative) — مثل التغاير بين المقطعين (قصير ≠ طويل)[٥] — أو نوعي (qualitative) — كالتغاير بين المقطعين (غير منبور ≠ منبور) ، أو ذات عنصرين ليس هناك اتفـاق ، مبدئياً ، عـلى طبيعة التغاير بينهـما — كالنواتين (ـــ ٥ ≠ ـــ ٥) — فإن النموذج الرياضي يظل صالحاً لوصف التشكلات الممكنة باتخاذ المزدوجة أساساً لتطوير صور الإيقاع .

١٧ — في القسم الأول من البحـث ، أعطيت المزدوجة الأساسية الرمزين (١ ≠ ٢) (ـ ٥ ≠ ـــ ٥) . ويمكن هنا اعـتماد هذين الرمزين، لكن كونهـما قيمتين كميتين قد يعطي انطباعاً لا يقصد إعطاؤه : هو أن النموذج الرياضي ذو أسس كمّيـة خالصة . تجنباً لهذا ، يعطى عنصرا المزدوجة النظريـة الرمزين (S ≠ L) . حيث (S — L) متغايران بطريقة ما لا يشترط فيها خصائص معينة . الشرط الوحيد هو أن (S) ليست ولا يمكن أن تكون (L) .

من البدهي أن النموذج الرياضي يجب أنْ تكون له حدود مفروضة، وإلاّ امتدّ إلى ما لا نهاية ، واستحالت الدراسة عملياً . هنا يُفرض حد أولي : هو أن كلّ تشكل من النموذج يتألف من عـدد من الوحدات المركبة من المزدوجة لا يتجـاوز (٦) وحدات . هذا الحـد له غرض تسهيليّ صرف ، ووجوده اصطلاحي لا ينبغي أن يُظنّ واقعاً .

ضمن هذا الإطار ، يمكن أنْ يُركَّب النموذج الرياضي ، بتسجيل كل الوحدات التي تنتج من دخول عنصري المزدوجة في علاقة تتابعيـــة بالاتجاه (L → S) أولاً ، ثم بالاتجاه (S → L) ، بالشكل التالي :

(A) 6

→

SL	SL	SL	SL	SL	SL
SL	SLS	LSL		SL	SL
SL	SLSL		SL	SLSL	
SL	SLSLS		LSL		SL
SL	SLSLSL			SLSL	
SL	SLSLSLSL				SL
SL	SLSLSLS			LSL	

(A_1) 6

SLS	LS	LS	LS	LSL	
SLS	LSL		SLS	LSL	
SLS	LSLS		LS	LS	L

ETC.

(A_2) 6

SLSL	SL	SL	SL	SL
SLSL	SL	SLSL		SL

ETC.

(A_3) 6

SLSLSL			SL	SL	SL
SLSLSL			SLSLSL		

ETC.

(A_4) 6

SL	SLSL		SL	SLSL	
SLSL		SL	SLSL		SL
SLSL		SLSL		SLSL	

ETC.

(B) 6

LS	LS	LS	LS	LS	LS
LS	LSLS		LS	LSLS	
LSLS		LS	LSLS		LS
LSLS		LSLS		LSLS	

ETC.

١٧ ــ ١ يمكن الآن تشكيل وحدات جديدة تتألف من تكرار أحد عنصري المزدوجة ثم حدوث العنصر الآخر مرة واحدة . وتتحقق هكذا الامكانات التالية :

($\overrightarrow{SSL}$) ($\overrightarrow{LSS}$) ثم ($\overrightarrow{LLS}$) ($\overrightarrow{SLL}$) . وبتغيير ترتيب المكونات تنتج أيضاً : ($\overrightarrow{SLS}$) ($\overrightarrow{LSL}$) .

ومن هذه الوحدات تنتج التشكلات الإيقاعية التالية :

$(C)_6$

SSL	SSL	SSL	SSL	SSL	SSL
SSL	SSLSSL		SSL	SSLSSL	
SSLSSL		SSLSSL		SSLSSL	
SSLSSL		SSL	SSLSSL		SSL

ETC. C_1, C_2, C_3, C_4 ...

$(D)_6$

LSS	LSS	LSS	LSS	LSS	LSS
LSSLSS		LSS	LSSLSS		LSS
LSS	LSSLSS		LSS	LSSLSS	
LSSLSS		LSSLSS		LSSLSS	

ETC. D_1, D_2, D_3, D_4 ...

$(E)_6$

SLL	SLL	SLL	SLL	SLL	SLL
SLL	SLLSLL		SLL	SLLSLL	
SLLSLL		SLL	SLLSLL		SLL

ETC. E_1, E_2, E_3, E_4 ...

(F)
6

LLS	LLS	LLS	LLS	LLS	LLS
LLS	LLSLLS		LLS	LLSLLS	
LLSLLS		LLSLLS		LLSLLS	
LLSLLS		LLS	LLSLLS		LLS

ETC. F_1, F_2, F_3, F_4 ...

أما استخدام الوحدة (SLS) والوحدة(LSL) لتشكيل إيقاعين جديدين بالطريقة التالية :

(G)

→

SLS SLS SLS SLS SLS SLS

(H)

LSL LSL LSL LSL LSL LSL

فإنه يثير مشكلات خاصة بهذين التشكلين ، لأن الوحدتين الأساسيتين هنا تختلفان عن الوحدات الأساسية للتشكلات السابقة في صفة مهمة . وستناقش قضية هاتين الوحدتين والتشكلين الممكنين (G) و (H) في فقرة تأتي :

١٨ — في كل من هذه المجموعات ، تختلف الوحدات في (1,2,3,...) اختلافاً ظاهرياً ، بصرياً ، فقط . والاحتمالات المتعددة داخل المجموعة تشكل إيقاعات وهمية لا حقيقية. النسق الايقاعي الحقيقي الوحيد في كل مجموعة هو الشطر الأول من (A, B, C, D, E, F) لأن الاحتمالات الأخرى تتركب من النوى ذاتها ،بالتركيب ذاته. وتوزيعها المختلف حقيقي على الصفحة فقط. أما في الواقع فإن هذا التوزيع لا يترك،في كلمات اللغة أثناء

نطقها ، أثراً إيقاعياً واضحاً ، إلاّ أن يغيّر تسارع الإيقاع (tempo) [٦] . فنحن لا نقرأ بيتاً شعرياً بتقسيمه الى الوحدات الممكنة في نموذج نظري، وإنما نقرأه تبعاً للتناغم الداخلي الذي نُحسّه بين عناصره . وهذا التناغم مرتبط جذرياً لا بالتسارع أو البطء ، وإنما بأنساق التفاعل بين النوى المكوّنة وعلاقاتها التتابعية ، ونسبها العددية . إلا أنه ليس من غير المعقول أن يُتصوّر وجود إمكانية نظرية لتحويل الإيقاعات الوهمية إلى إيقاعات حقيقية ، باللجوء الى وسائل معينة كأن تُنبر النوى في كل تجمّع بطريقة تختلف جذرياً عن نبر النوى في التجمّعات الأخرى . لكنّ هذا يقود الى اختفاء الانتظام والتناسب ، وتوفرهما ، على صعيد موسيقي ، شرط أساسي لتكوُّن تشكلات إيقاعية متميزة .

١٩ – ثمة نتيجة جذرية الأهمية يجلوها استقراء النموذج الرياضي المركب هي أن أي نظام يتخذ مزدوجة أساسيةً نقطةً لتطوير صورٍ إيقاعية متمايزة ، يفرض على نفسه حدوداً صارمة . وإذا اقتصر النظام ، فعلاً ، على استخدام عنصري المزدوجة بنسبة (١ – ١) فإنه لا يمكن أن ينتج إلا تشكلين إيقاعيين حقيقيين هما : (L ⟶ S) و (S ⟶ L) مكررتين عدداً معيناً من المرات. ولكي يفلت النظام خارج الحدود الضيقة، التي تفرض عليه بطبيعة مؤسساته النووية ، لا بد له من أن يتحرك في أحد الاتجاهين التاليين :

(ط$_1$) – أن يلجأ الى تشكيل وحدات تختلف عن وحدتيه الثنائيتين الأساسيتين ، من حيث نسبة (S) الى (L) فيهما . ذلك أن الإبقاء على النسبة نفسها لا يخلق ، بالضرورة ، وحدات إيقاعية جديدة حقيقية ، بل وحدات وهمية ينحل التشكل الناتج عن تكرارها إما الى (SL/LS) أو الى وحدتين أخريين تنتجان من جمع النواتين (S) و (L) بنسبة مختلفة عن (١ – ١) . يوضح ذلك ما يلي : اذا تشكلت وحدة من (S) و (L)

بنسبة (١ ~ ١) ، انما باستخدام أكثر من نواة من كـل من (S) و (L) ، يمكن لهذه الوحدة أن تأخذ الشكل التالي (SSLL) . وبتكرار هذه الوحدة ، ينشأ التشكل الإيقاعي :

(I)

→

SSLL SSLL SSLL SSLL SSLL SSLL

لكن هذا التشكل يميل الى الانحلال ، في الواقع الشعري اللغوي ، الى الوحدات التالية :

(IR)

→

SSL LSS LLS SLL SSL LSS LLS SSL etc.

أي ان الوحـدات الناتجـة تتركب من (S) و (L) بنسبة مغايرة لـ (١ ~ ١) ، وسرعان ما تبدأ بتكرار ذاتها . وستظهر هذه الدراسة ان الوحدتين (SSL) و (LSS) هما الوحدتان الوحيدتان اللتان تظهـران في الواقع الشعري مؤسِّسين إيقاعيين . أمـا الوحدتان (LLS) و (SLL) فلا تلعبان دوراً إيقاعياً جذرياً في أي نظام معروف . ولهذه الظاهرة دلالات كثيفة شيقة ستناقش فيما بعد . واذا قبلت الوحدتان (LLS) و (SLL) فإن التشكل الإيقاعي (I) ينحل عندها الى وحدات تحقق الصفة الأساسية وهي أن نسبة (S) الى (L) فيها مغايرة لـ (١ ~ ١) .

اذا روعي شرط تغيُّر النسبة في الوحدات المركبة ، يستطيع النظام الإيقاعي خلق عدد من الوحدات ، ثم خلق عدد من البحور الجديـدة بنسبة بحر لكل وحدة إيقاعية جديدة ، على أساس تشكل البحر دائماً من تكرار وحدة إيقاعية عدداً من المرات .

(ط٢) : أن يلجأ النظام الى عملية مختلفة جذرياً ، ويغيّر تصوّره الأساسي لطريقة تشكل الإيقاعات الشعريـة . ويتحقق ذلك بترك التصور السابق لمفهوم البحر (أي كونه تكراراً للوحدة الإيقاعية ذاتها عدداً من

المرات) ، وفتح آفاق إيقاعية جديدة ، بتصوُّر بحور تنتج من إدخال الوحدات الأساسية المختلفة في علاقات تتابعية تشكل أنساقاً منتظمة نسبياً ، لكنها ذات أسس إيقاعيةجديدة أكثر تعقيداً وحركيةً من الأساس السابق (أي التعادل المطلق في تركيب الإيقاعات ، بين الوحدات المكوِّنة) .

يمكن توضيح طريقتي تنمية الإيقاعات الجديدة بالأمثلة التالية :

(ط ١) : تُركَّبُ الى جانب الوحدتين (L ⟵ S) و (S ⟵ L) وحدات مثل :

(LLLS), (LLS), (SSSSL) SSSL (SSL) (LSS)

وهكذا ، ثم تشكل بحور مختلفة ، مستقلة ، من تكرار كل وحدة عدداً من المرات .

(ط ٢) : يُبدأُ من وحدات قليلة ، لكنها تُنَسَّقُ في تتابعات معينة . ويمكن ، هنا ، أن يُقصر التناوب على وحدتين ، أو أن تتناوب في التتابع ثلاث وحدات مختلفة ، في علاقات كالتالية :

(ط ٢ - a) :

⟶

1- SSL SL

2- SSSL SL

3- LLS LS

(ظ ٢ - b) :

⟶

1- SL SSL SSSL

2- SSL SL SSSL

3- LLS LLLS LS

etc ...

١٩ – ١ بمقارنة هذه الطرق ، يظهر أن (ط ١) لها حدود تجعل امكانياتها قليلة . ذلك أن عدد الوحدات الجديدة الممكنة ، إيقاعياً ، ليس مطلقاً . لأن كلّ وحدة يجب أن تُحقّق شرطاً أولياً هو التميز والوضوح وسهولة الإدراك . فإذا امتدت الوحدة زمناً طويلاً ، وكان لها تركيب معقّد ، صَعُبَ تقبُّلها إيقاعياً ، وعجز المتلقي عن الإحساس بحركيتها النغمية ودورها في التشكل الإيقاعي ؛ وبذلك ضاع الغرض الأساسي من خلقها . ثم إن شرطاً أهم يجب أن يتحقّق في الوحدة : هو أن يكون تركيبها بحيث يسمح بإدراك الانتظام النغمي في التشكل الذي يتألف بتكرارها . من هنا قد يكون ضرورياً أن تُحَدّ كل وحدة بأن تتشكل من بداية معينة ونهاية معينة ، أي أنْ تكون (S) دائماً نهاية الوحدة التي تبدأ بـ (L) وتكون (L) نهاية الوحدة التي تبدأ بـ (S) . فالسماح بتشكل وحدات تبدأ بنواة وتنتهي بها قد يقود الى خلط خطير ويسمح بانحلال التشكل الناتج من تكرار الوحدة الى تشكلات أساسية سابقة له . ويضيع بهذا الغرض الوحيد من خلق الوحدة الجديدة وهو خلق تشكل إيقاعي جديد . ويمكن أن يُشترط شرط مماثل هو أن توجد في الوحدة (L) واحدة أو (S) واحدة لا أكثر ، سواء أوجدت النواة الأخرى مرة واحدة أو أكثر من مرة .

فإذا قُبِلَ تركيب وحدة من الشكل (SLS) أو (LSL) فإن التشكلين الإيقاعيين الناتجين من تكرار كل منهما ، أي (G) و (H) كما رمز لهما سابقاً ، لا يتميزان بدقة ، إلا اذا اشتُرط أن يتألف كل منهما من تكرار وحدته الأساسية بشكلها التام دائماً دون أن تأخذ شكلاً آخر ، أو يحلّ مكانها في موضع أو أكثر وحدة أساسية أخرى . أي ان استخدام الوحدة في تطوير إيقاعات جديدة بالطريقتين (ط ٢ – a و – b) يصعب لأنه يخلق مشكلات معقدة . في غياب مثل هذا الشرط ، لا يُتصور ورود (SLS) أو (LSL) إلا في نهاية التشكل الإيقاعي .

أما (ط ٢) فإنها تكون محدودة الامكانيات في شكلها (ط ٢-a) أي حين يُقتصر على إدخال وحدتين أساسيتين في علاقات تنتج إيقاعات جديدة . أما في الشكل (ط ٢-b) فإن هذه الطريقة هي أغنى الطرق من حيث طاقاتها وعدد الامكانيات الإيقاعية فيها . ومن الشيق أن هذا هو بالضبط ما أكده النموذج الرياضي الأول المبني على معطيات الشعر العربي ، كما صاغته هذه الدراسة في الفصل الأول (فقرة ٦) .

١٩ ــ ٢ في (ط ١) و (ط ٢) يتحقق شرط جوهري في التشكلات الإيقاعية هو الانتظام . وينبع الانتظام فيهما من المعاودة أو التكرار . والمعاودة تتخذ شكلاً بسيطاً في (ط ١) حيث تتكرر الوحدة ذاتها دائماً. أما في (ط ٢-a) فإن المعاودة لها أساسٌ ثنائي ، فهي لا تتوضح إلا بعد ورود أربع وحدات إيقاعية فأكثر . وفي (ط ٢-b) تصبح المعاودة ثلاثية ، لا تظهر إلا بعد ورود ست وحدات إيقاعية . وفي هذه الحالات الثلاث يمكن للكتلة الإيقاعية التي تجري خلالها المعاودة أن تكون محددة من حيث استمرارها في بيت أحادي ، كما يمكن أن تكون ذات جزءين . لكن نسق الانتظام يظل محصوراً ضمن كتلة واضحة الأبعاد . لكن النموذج الرياضي يسمح بنشوء انتظام إيقاعي من نوع مختلف ، لا تجري المعاودة فيه ضمن إطار كتلة صغيرة (البيت مثلاً) ، بل ضمن كتلة ممتدة (مساحة شعرية تشكل مقطعاً كاملاً مثلاً) . والانتظام الناتج هنا لا يقوم على معاودة نسق من وحدتين أو ثلاث فقط ، بل قد يقوم على معاودة تتابع من الوحدات أكبر عددياً . ويمكن أن تسمى هذه الطريقة (ط ٣)، ولها بدورها نمطان :

(ط ٣ - a)

أن تكرر مجموعة من الوحدات بالترتيب ذاته مرة أو أكثر وتتشكل الكتلة الإيقاعية الكاملة من هذا التكرار :

1- SL SSL SSSL LS SL SSL SSSL LS
SL SSL SSSL LS etc.

2- LSS LS SL LSSS SLL LSS LS SL
LSSS SLL etc.

(ط ٣ - b)

أن تكرر مجموعة من الوحدات بالترتيب ذاته لا مباشرة ، بـل في سياق يرد فيه تتابع معين لوحدات أربع مثلاً ، ثم تأتي وحدات أخرى (يمكن أن تعتبر إضافية) ثم يبدأ تكرار تتابع الوحدات الأربع . وإما أن يقتصر على هذا أو تكرر العملية ذاتها خلال مقطوعة شعرية أو جزء كبير من مقطوعة :

3- SL LSS LS SSL SLS LSL
SL LSS LS SSL

4- LSS SL SSSL LSSSS SSL SL
LSS SL SSSL LSSSS LSL LS
LSS SL SSSL LSSSS etc.

ومن الواضح أن (ط ٣) تولد امكانيات إيقاعية جديدة، لكن تعقيدها واحتمال اختلاط انتظامها الإيقاعي في أذن المتلقي ، والحاجـة الى اتخاذ كتلة شعرية كبيرة إطاراً لتحقيقها ، عوامل قد تسهم في جعل استخدامها

في الشعر محدوداً أو محصوراً في أنواع معينة دون أخرى . يتوقع مثلاً أن يقلّ استخدام (ط ٣) في الشعر الغنائي ، بينما يكثر استخدامها في الشعر المسرحي .

٢٠ — يمتلك النموذج الرياضي المركب هنا قدرة كونية على التطبيق . فهو لا يخصّ لغة دون أخرى ، ومعطياته تنسحب على كل الأنظمة التي تعتمد على مزدوجة أساسية لخلق التشكلات الإيقاعية . لكن هذه الصفة في النموذج صفة نظرية وهي تقرّر هنا بحذر كبير . ولن تكتسب معنى دقيقاً الى أن يتاح للباحث تحليل أكبر عدد ممكن من الأنظمة الإيقاعية في العالم . ولن يدعي هذا الكاتب القدرة على القيام حتى بجزء رئيسي من هذه المهمة . لكنه يأمل أن يحفز النموذج عدداً من الباحثين في اللغات المختلفة الى مناقشة الأنظمة الإيقاعية في هذه اللغات في ضوء المنهج المقارن المقترح هنا . لكن إشارة أوليّة يمكن أن تُقدَّم : بدا من ردة فعل عدد ليس قليلاً من الباحثين في اللغات الشرقية ، في ندوة عقدت لمناقشة الدراسة المقدمة هنا حديثاً ، أن إمكانية صلاح هذا النموذج لوصف الأنظمة الإيقاعية في اللغات الشرقية قوية تستحق أن تُتَقصى ؛ ويؤمل أن تساعد دراسات أخرى في المستقبل على كشف الطاقات الحقيقية لهذا النموذج وإضاءتها .

أما هنا فلن يحاول هذا الكاتب أكثر من تقصي الخصائص الذاتية لثلاثة أنظمة إيقاعية معروفة : الانكليزي واليوناني ثم العربي . وسيتم ذلك بتحليل الاتجاهات التي يتحرك فيها كل من هذه الأنظمة ، منطلقاً من الأسس التي تتوفر ، بشكل طاقات كامنة ، في معطيات النموذج الرياضي . ولعل دراسة نقاط التلاقي والافتراق بين هذه الأنظمة أن تضيء لا الخصائص الداخلية لكلّ نظام فحسب ، وإنما ما يمكن أن يُعتبر معطى إنسانياً عاماً يخص العقل الانساني ذاته . ويمكن أن تحدد النقاط

المثيرة للاهتمام في الأنظمة المذكورة ، بدءاً من النظام الانكليزي لسهولة وصفه نسبياً ، بالنقاط التالية :

٢٠ — ١ a) يتجه الشعر الانكليزي ، في مرحلته التي اعتمد فيها على المزدوجة الأساسية (غير منبور ≠ منبور) ، الى تحقيق وحدات أولية ، يتضمنها النموذج الرياضي ، تنتج من اجتماع عنصري المزدوجة (L ، S) بنسبتين :

(a 1 (1 ~ 1)	(LS//SL)	(SL) :
(a 2 (٢ ~ 1)	(LSS//SSL)	(SSL) :

وتنتج التشكلات الإيقاعية من تكرار كل من هذه الوحدات عدداً من المرات : كل وحدة تتضاعف تنتج تشكلاً مستقلاً (بحراً) . ثمة ، إذن ، أربعة بحور ، في الشعر الانكليزي ، فقط .

إلاّ أن الانكليزية تخلق وحدات أخرى ، ضمن الحدود التي يفرضها النموذج الرياضي . لكن هذه الوحدات لا تستخدم بطريقة $(\overrightarrow{PZ} \times N = Q)$ [حيث (PZ) وحدة جديدة ، و (N) عدد المرات التي تكررها الوحدة الناتجة ، وحيث (Q) هي بحر متميز جديد] . وإنما ترد الوحدات الجديدة في سياق تكرار إحدى الوحدات الأربع الأساسية ، بالطريقة : $(\overrightarrow{SL} \times N + PZ = SL)$ مثلاً ، [حيث (PZ) وحدة جديدة ، لكن الناتج هو البحر الذي يتشكل بتكرار الوحدة (SL)] .

b) تختار الانكليزية ، أو الشعر الانكليزي (لتجاوز الحدود النابعة من النموذج الرياضي) من الاتجاهات الممكنة : الاتجاه (ط١) فقط. أي ان الشعر الانكليزي يسمح ، لكسر الرتابة النابعة من الانتظام المطلق ، بإدخال وحدة من الوحدات الأربع الأساسية ، أو وحدة جديدة ، في تشكل إيقاعي ينتج من تكرار وحدة أساسية عدداً من المرات ، بالطريقة :

$(\overrightarrow{F} \times N + M = F)$. [حيث (F) وحدة أساسية مثل (SL) و (M) وحدة أساسية أخرى أو وحدة جديدة] .

وتفرض الانكليزية حدوداً صارمة على عدد (M) الذي يمكن أن يضاف في سياق (F) ، فلا يمكن لنسبة (M) الى (F) في التشكل الإيقاعي أن تزيد على (٤٠٪) وإلا انقلب التشكل الى (M) . وفي الواقع ان هذه النسبة نادراً ما تصل هذا الحد الأقصى ، ويغلب أن تكون (١٠ — ٢٠٪).

c) لكن التغير الإيقاعي في الشعر الانكليزي ، أي إدخال (M) في سياق (F) ، يظل تغيّراً : بمعنى أن الوحدة الدخيلة (M) يظل لها طابع الدخيل . ولا يُطوَّر إدخالها بطريقة تجعله يخلق انتظاماً جديداً ، أو نسقاً جديداً ، ليس هو (M) وليس هو (F) ، بل تشكل متميز يمكن أن يرمز له به (R) .

توضح ما يقال هنا الأمثلة التالية : تُدخِل الانكليزية الوحدة (LS) في سياق التشكل (SL) هكذا :

c ط١) SL SL LS SL SL $\overrightarrow{SL}$

لكن إدخال (LS) هنا لا يخلق تشكــلاً جديداً ، ولا يُطوَّر الى انتظام جديد بالشكل التالي :

c ط٢) LS SL LS SL LS $\overrightarrow{SL}$

d) تقتصر الانكليزية على (ط ١) في تطوير التشكلات الإيقاعية . فهي لا تكتنه الامكانيات التي يتيحها النموذج الرياضي بتنسيق ثلاث وحدات في تشكلات إيقاعية لها أساس واضح في انتظامها ، لكنها تتضمن تنويعاً إيقاعياً شيقاً . وحتى حين تمزج الانكليزية ثلاث وحدات فإن ثمة عودة، دائماً ، الى تغليب النموذج الأصلي للإيقاع (بالعودة الى تكرار وحدته المشكلة) ، إما في البيت ذاته ، أو في إطار الأبيات اللاحقة .

للنظام الانكليزي خصائص فرعية أخرى لن تناقش هنا ، لكن من المهم أن تؤكد حقيقة بسيطة : هي أن الخصائص المشار اليها في النقاط السابقة (d - a) توجد في التشكلات الإيقاعية المنمّاة من اعتماد المزدوجة (غير منبور ≠ منبور) . لكن الشعر الانكليزي نمّى إيقاعات أخرى لا تعتمد على مزدوجة أساسية بالطريقة المشار اليها هنا ، وانما على عدد المقاطع المنبورة في البيت الشعري ، دون الاهتمام بالأنساق التي تنشأ من تبادل هذه المقاطع والمقاطع غير المنبورة ، وستناقش أسس هذا النمط الإيقاعي في فقرة قادمة .

٢٠ ــ ٢ لإيقاع الشعر اليوناني الخصائص الجذرية ذاتها التي اكتُشفت في إيقاع الشعر الانكليزي لكن الإيقاع اليوناني يطرح أسئلة خاصة به ، تنبع من كون معرفتنا به معرفة ناقصة ، ومن تعقد التشكلات فيه ، أحياناً ، لدرجة يستحيل معها التقرير بثقة تامة أنها تنتسب الى فئة دون أخرى . وليس أدلّ على صعوبة وصف الإيقاع اليوناني ، من الطبيعة المتشابكة العويصة لوصف بول ماس (Paul Maas) له . ويعتبر ماس أدق من كتب عن الإيقاع اليوناني . ورغم ذلك فهو يعترف بصعوبة اكتشاف الطبيعة الأساسية لتتابع وزني معين في الشعر اليوناني . بل إن ماس ليؤكد حقيقة أهم : هي أن تحديد المكونات الصغرى للوزن يستحيل في كثير من الأحيان ، فيصعب تقرير كون مقطع ما قصيراً أو طويلاً"[٧] . واذا صعب مثل هذا التقرير استحال طبعاً ، الحديث عن كون التتابع ينتسب الى بحر دون آخر .

لكن ماس يعترف ، رغم كل شيء ، بحقيقة جوهرية : هي أن معظم الأشكال الوزنية (metrical forms) يمكن أن تُقسّم الى تتابعات جذرية « متساوية إطلاقاً أو بالتقريب »[٨] . ومع أن ماس يحاول جاهداً عزل التتابعات الجذرية بطريقة تختلف عن المناهج التقليدية ، وتقلب النظرة السائدة الى هذه التتابعات ، فإن عمله لا يغير الحقيقة الأساسية التي يقررها

في المقطع المقتبس . والمقطع يعني ، ببساطة ، أن الشعر اليوناني، بدوره، يستغل الطريقة (ط ١) في تنمية الإيقاعات دون غيرها ، ومن هنا يسلم القول بأن ما يصدق على النظام الانكليزي ، من حيث اتجاهاته في تنمية الإيقاعات، يصدق على اليوناني رغم فروق كثيرة بين النظامين في جزئيات أخرى.

لكن دراسة ماس ذاتها تسمح أيضاً بالقول : إن الشعر اليوناني يكاد يقترب من استخدام حقيقي لـ (ط ٣) في تنمية إيقاعاته . ذلك أن في هذا الشعر ما يسميه ماس «الترجيع الخارجي» (external responsion) [٩] . وهذا الترجيع يتخذ شكل «تكرار لكل وزني (مثل البيت، المقطع (strophe) الخ ... » [١٠] . ويبدو لهذا الكاتب أن ما يقصده ماس بالترجيع الخارجي هو صورة من صور (ط ٣) كما يحددها النموذج الرياضي ، وهو أقرب الى (ط ٣ – b) .

٢٠ – ٢ – ١ لكن الشعر اليوناني ، على الأقل كما تصفه النظرية العروضية (ماس وغيره) لا يفيد من (ط ٢) بشكليها إفادة حقيقية، كما أن إفادته من (ط ٣) ليست كاملة . هذا على صعيد النظرية. لكن هذا الكاتب يعتقد أن الشعر نفسه ، أو الشعراء ، قد أنتجوا نماذج إيقاعية يمكن أن توصف باستخدام الطريقة (ط ٢) . إلا أن المنظّرين للشعر اليوناني يخفقون في رؤية ذلك لأنهم ، فيما يبدو ، لا يتنبهون لوجود الطريقة (ط ٢) إطلاقاً ولكونها إمكانية من إمكانيات تطوير أشكال إيقاعية جديدة . ويعتقد هذا الكاتب أن هذه الظاهرة موجودة في الشعر الانكليزي أيضاً ، وأن المنظّرين له أخفقوا كذلك في رؤيتها . إلا أن الأمثلة التي لدى كاتب البحث الآن لا تتعدى أصابع اليد الواحدة [١١]، لذلك يفضل ألا يبدي رأياً واثقاً في الأمر الى أن تظهر نتائج الدراسة المدقّقة كون هذه الأمثلة جزءاً من واقع أكبر ، أو كونها حدوثات عارضة لا دلالة عميقة لها .

٢٠ – ٣ أما نظام الإيقاع في الشعر العربي فإنه ذو غنى مدهش أشارت اليه هذه الدراسة في الفصل الأول، ويؤكده الآن النموذج الرياضي.

ذلك أن في الشعر العربي استغلالاً عميقاً للطرق التي يشير اليها النموذج كلها . ولئن كانت أمثلة (ط ٣) قليلة حتى الآن ، إن الأمثلة على (ط ١) و (ط ٢) بشكليها تتوفر بكثرة عجيبة . فالشعر العربي ، كما يوضح النموذج في الفصل الأول من الدراسة (الفقرات ٦ — ٨) ، يخلق التشكلات التي تنشأ من تكرار الوحدة — الأساس بالطريقة : $(\overrightarrow{F} \times N)$ مشكلاً البحور: **المتقارب** ، **الهزج** ، **المتدارك** ، **الرجز** ، التي تمثل تكرار الوحدات كما يلي: [(L) هنا تمثل (علن) و (S) تمثل (فا)]:

1- LS LS LS LS // (LS × 8)
2- LSS LSS // (LSS × 4)
3- SL SL SL SL // (SL × 8)
4- SSL SSL SSL // (SSL × 6)

كذلك يستغل الشعر العربي الامكانيات المتوفرة في (ط ٢) بشكليها (ط٢ — a) و (ط ٢ - b) كما يظهر البحران : **الطويل والبسيط** ، في حالة الشكل الأول :

(ط ٢ - a) :

5- LS LSS LS LSS // (م)
6- SSL SL SSL SL // (م)

حيث يخلق انتظام جديد من دخول وحدة في سياق وحدة أصلية بتكرار حدوث الوحدة الدخيلة وبتشكيل بحر متميز تماماً .

وكما تظهر البحور : **المديد** ، **الرمل** ، **الخفيف** ، **والمنسرح** ، في حالة الشكل الثاني ، (يورد هنا مثلان فقط) .

(ط ٢ - b)[١٢] :

7- SL SSL SL | S // (م)
8- SL SSSL SL | S // (م)

وبالإضافة الى هذه الأشكال يخلق الشعر العربي أنساقاً إيقاعية جديدة من جمع وحدتين مختلفتين ، دون تكرارهما ، في علاقة بسيطة مباشرة: يتكهّن بهـا النموذج الرياضي بشكل بدهي . يظهر هذا في البحور : **المضارع** ، **المجتث** ، **المقتضب** .

(ط ٤) :

9- LSSS LS // (م)

10- SSL SL|S // (م)

11- SSSL SL // (م)

ثم ينمي الشعر العربي إمكانية جديدة تتمثّل في دخول وحدة أساسية في موضع محدّد دائماً في سياق تشكله وحـدة أساسية أخرى . أي أن المتشكل يتخذ الهيئة : (G × N + H) دائماً . ويظهر ذلك البحر **السريع** [في الشكل الذي يظهر به في هـذه الدراسة ، فقرة (٨) حيث يُعطى السريع الشكل (٢١١ / ٢١١ / ٢١ | ١ – ١)] .

12- SSL SSL SL|S-S // (م)

وقد يُجسّد البحران **الكامل** و**الوافر** إمكانيات جديدة استغلهـا الشعر العربي إذا حُلّلا بإحدى الطرق المشار اليها في الفقرة (٨) المذكورة ، إلا أن هذين البحرين يستحقان مناقشة مستقلة .

٢١ – يظهر من المناقشة السابقة أن الشعـر العربي أعمق الأنظمة المدروسة في بلورته للامكانيات التي يتضمنها النموذج الرياضي أنساقاً إيقاعية حقيقية . وتفسر هذه الصفة فيه الغنى الإيقاعي المدهش الذي يكشف عنه هذا البحث ، والذي يدركه الباحث المدقق . واستغلال الشعـر العربي لهذه الامكانيات قد يكون أتى على مراحل في تطوّره ، لا دفعة واحدة.

ويؤكد هذا الاحتمال الحاجة الى دراسة تطور الإيقاع في الشعر العربي ، والتأريخ له ، ويترك لدى الباحث شعوراً قوياً بأن معرفتنا بتاريخ هذا الشعر لا يمكن أن تكون كاملة . واحتمال نشوئه وتبلور أشكاله الإيقاعية في القرن الخامس أو السادس احتمال بعيد ، لأن تطور الأشكال الإيقاعية أمر يستغرق قروناً عديدة كما يؤكد بقاء الأشكال الإيقاعية في الشعر الانكليزي على حالها قروناً ، والصورة التي يرسمها **ماس** لتطور أشكال الإيقاع في الشعر اليوناني ، وكما يؤكد ، أيضاً ، بقاء التشكلات التي حددها **الخليل** في الشعر العربي على حالها اثني عشر قرناً .

لا بد إذن من البحث الجاد المتقصي ، ومن البدء من جديد بتحليل الشعر العربي ، ولعلّ أولى الخطوات الصحيحة هي أن نمسحَ من أذهاننا ما تجذّر فيها من أن لإيقاع الشعر العربي صوراً محددةً لا يخرج عنها ، ومن أن هذه الصور هي الصور الأصلية الوحيدة ، ومن أن الشعر العربي يبدأ **بالشنفرى وامرىء القيس** وجيليهما .

٢١ – ١ تبقى « لا بدّ » واحدة : لا بدّ أن نرفض الأحكام المتسرعة التي لا تقوم على فهم حقيقي للمكونات الإيقاعية في الأنظمة المختلفة ، هذه الأحكام التي تتّخذ طابعاً من التعالي الفكري لا مسوّغ له ، والتي تكثر في أعمال الدارسين الأوروبيين سواء منهم من كان مستشرقاً يعرف الشعر العربي ، أو باحثاً في الشعر الأوروبي لا يعرف الشعر العربي ، كما تكثر في النقد السطحي الذي يشنّه كثير من الشعراء الشباب في العالم العربي نفسه ضدّ « رتابة » الإيقاع العربي . لا بد من الهدوء ، والبحث الواعي الدقيق ، والاكتناه للجذور الحقيقية ، قبل إصدار الأحكام المطلقة الشمولية . وفي ضوء هذه الـ « لا بدّ » لا يمكن لهذا الكاتب إلاّ أن يشير باستغراب حقيقي الى رأي **ماس** ، وهو الباحث الجاد المنقّب ، حين يقول إن كل الأنظمة الإيقاعية المعروفة في العالم ، « هي على مستوى

أحط» ، من زاوية النظام الوزني العروضي ، (metric) من أقدم النماذج في الشعر اليوناني : البحر الهوميري الاثني عشري »[١٣] . من المدهش أن باحثاً لا يعرف العربية ، ولغات أخرى كثيرة ، ولا يعرف شيئاً عن الشعر العربي إلا ما قرأه في « دائرة المعارف الاسلامية » وهو سطحي ثانوي القيمة ، يجد في نفسه القدرة — أكاد أقول الجرأة — على إصدار مثل هذا الحكم . ولا يغفر لماس أن في مقطعه التعبير « المعروفة لنا » «that are known to us» ، لأنه لا يؤكد أنه يقصد بـ « لنا » نفسه وما هو معروف له شخصياً ، من جهة ، ولأنه يذكر العروض العربي فيما بعد ، من جهة أخرى . وفي ضوء الدراسة المقارنة المقدمة في هذا البحث ، يظهر ادعاء ماس متسرعاً لا يسنده بحث علمي دقيق ، ويظل لذلك فارغاً لا قيمة له .

٢٣ — تكشف مقارنة الطرق (ط ١ ، ط ٢ ، ط ٣) حقيقة عميقة الدلالة : هي أن عنصر التوزيع الإيقاعي يتوفّر في (ط ٢ ، ط ٣) بطبيعة تركيب التشكلات فيهما . فكل تشكل فيهما يتألف من دخول وحدتين متغايرتين ، على الأقل ، في علاقات تتابعية . أي أن الانتظام فيهما ليس مطلقاً وإنما هو في الواقع انتظام نسبي لأنه لا ينبع من تكرار الوحدة ذاتها . هذه الخصيصة تعني أن الرتابة الإيقاعية التي تنشأ بالضرورة من الانتظام المطلق في أي تشكل نغمي ، تنتفي من (ط ٢ ، ط ٣) الى حد كبير . أما (ط ١) فهي ، بطبيعة قيامها على تكرار الوحدة ذاتها عدداً من المرات، منبع للرتابة الإيقاعية وصورة للانتظام المطلق الذي يبدو أن الأذن البشرية تنفر منه .

وإذ يتقصى الباحث دلالات هذه الخصائص للطرق الثلاث ، تبرز له حقيقة أولية مهمة : هي أن (ط ٢ ، ط ٣) لا تفرضان حاجة ماسة الى التغيير الإيقاعي على الشاعر الذي يبلور تجربته الشعرية فيهما . أي انهما

لا تقودان الى ضرورة الإبدال : إبدال وحـــدة معينة في تشكل إيقاعي معروف بوحدة أخرى . أما (ط ١) فإنها تتجه اتجاهاً آخـر ، وتميل الى فرض عملية إبدال داخلي في محاولة لكسر الرتابة الإيقاعية الموروثة في بنيتها بشكل حتمي. ويتكهن النموذج الرياضي ذاته بأن التشكلات الإيقاعية المكونة بالطريقة (ط ١) هي أكثر التشكلات عرضة للتغيير ، الذي يتم بأن تدخل وحدة مختلفة مثل (M) في سياق تشكل ينشأ من تكـــرار الوحدة (P) . وستظهر الدراسة أن معطيات الفاعلية الشعرية تؤكد سلامة هذا التكهن ، حين يبرز بوضوح أن البحور في الشعر الانكليزي مثـلاً [وهي بحور من نوع (ط ١)] تتعرض للإبدال بكثرة. كما أن البحور وحيدة الصورة في الشعر العربي (**الرجز** مثل أعلى لذلك) تتعرض للإبدال بكثرة ، بينما تنتفي في البحور المكونة بالطريقة (ط ٢) (**الطويل والبسيط** مثلان) عملية الإبدال . الحدود تبلغ ذروة صرامتها ، إذن ، في الأنظمة الإيقاعية التي تتصور البحر مؤلفاً من تكرار لوحدة معينة مثل (SL) أو (LS) . وفي هذه الصرامة أسر للقوى المبدعة في ذات الفنان الخالق ، وحصر لها ضمن أطر خارجية عنيدة . لكن الفاعلية الخلاقة عنـد الفنان تحاول ، دائماً ، أن تنطلق خارج الأطر مسبقة التصور ، الإيقاعية منها وغير الإيقاعية . ويخلق ذلك توتراً دائماً بين الفنان والأنظمة الإيقاعية في لغته . وبقدر ما يستطيع الفنان تجاوز الصرامة مع البقاء ، في الوقت نفسه ، في سياق الانتظام الذي يشكل جوهر الإيقاع في الأنظمة التي يسمح النموذج الرياضي بتشكلها [١٤] ، يكون غنى المعطيات النغمية المتبلورة في شعـر لغة من اللغات . ويمكن هنا أن يتحدث المرء عن فعل «المقاومة» التي يضعها نظام معين في وجه الفنان الخالق . لكن ذلك ينسب الى النظـام ، وهو شيء تخلقه الفاعلية الانسانية ، خصائصَ انسانيةً محضاً ، لذلك يفضل هذا الكاتب أن يتحدث عن قدرة الفنان على تجاوز صرامة الأنظمة الإيقاعية ، وأن ينسب بقاء الأنظمة على صورتها لمراحـــل ثقافية طويلة ، في أعمال

الفنان الواحد ، واعمال فناني مرحلة ما كلهم ، الى استسلام الفنان ذاته لحدود النظام (بالاضافة الى عوامل أخرى ستناقش) لا الى صرامة النظام نفسه وتحجّره . التحجّـر ، بهـذا التحديد ، خصيصة انسانية ، ومن المضلّل أن نلصقها بالأنظمة نفسها أو باللغة نفسها .

٢٢ ــ ١ من الشيق أن الاتجاه الذي تتحرك فيه فاعلية التجاوز عند الفنان له طبيعة واحدة في أكثر من لغة . ويبدو ان هذه الطبيعة تتحدد، جذرياً، بالخصائص الداخلية لكل تشكل إيقاعي متميز أي ان اتجاه التجاوز في شكل إيقاعي يقوم على تكرار الوحدة (SL) ، مثلاً ، يختلف عنه في تشكل يقوم على تكرار الوحدة (SSL) . ويتكهن النموذج باتجاه التجاوز في كل بحر من البحور الأربعة الأساسية وحيدة الصورة . وتأتي معطيات الفاعلية الشعرية لتؤكد سلامة هذا التكهن .

يتكهن النموذج ، مثلاً ، بأن أكثر طرق التجاوز بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة (SL) هو إدخال وحدة أو أكثر من النوع الذي هو عكس لتركيب عنصرَيْ المزدوجة، أي من النوع (LS) ، (على أن تظل النسبة ضمن حدود معينة) . ويتلو هذا الاتجاه في التجاوز، من حيث درجة الامكان ، حلول وحدة أخرى لا تنتمي الى الوحدات الأربع الأولية لكنها تتصف بصفة أساسية هي كون نسبة (S ~ L) فيها = (١ ~ ١) كما هي الحال في (SL) . ويتلو هذا الاتجاه في التجاوز وخلق تغيير إيقاعي مُرضٍ ، مع البقاء ضمن أطر الانتظام ، إدخالُ الوحدة (SSL)[١٥] في سياق التشكل ($\overrightarrow{SL} \times N$) . ثم يأتي في الدرجة الرابعة إدخال الوحدة (SSL) .

٢٢ ــ ٢ بدراسة إيقاع الشعر الانكليزي ، يظهر بوضوح أن اتجاه التجاوز في البحر المسمى iambic يؤكد سلامة التكهن . يتألف الأيامبيك من ($\overrightarrow{u/}XN$) [حيث (u) = مقطعاً غير منبور و (/) = مقطعاً

منبوراً] . ويمكن فيه إدخال وحدات أخرى دون الإخلال بطبيعته الإيقاعية . وتؤكد الدراسات المدققة أن الوحدة التي تدخل في سياق **الأيامبيك** ببداهة أعظم ، وصورة طبيعية أكثر ، ونسبة أعلى ، هي الوحدة ($\overrightarrow{/\ u}$) أي وحدة البحر الـ (trochaic) . **يقول** باحث معاصر:

« في **الأيامبيك** العشري، أكثر أنواع الإبدال من القدم **الأيامبي** شيوعاً هو إبدال القدم **التروكي** ($\overrightarrow{/\ u}$) ويتلوه في الشيوع القدم **الأيوني** ($\overrightarrow{u\ u}$ / /) وهذا ذو دلالة ، لأن **التروكي والأيوني** يحفظان النسبة واحد الى واحد بين [المقاطع] المنبورة والمهملة (slacks) . أما **الأنابيست** ($\overrightarrow{u\ u}$ /) فهو أكثر ندرة لأنه ثلاثي المقاطع ويخلق تغييراً من الثنائية الى الثلاثية »[١٦] .

٢٢ — ٢ — ١ لعلّ هذه النتيجة أن تدهش الباحث ، لكنها في الواقع ، طبيعية ، بل حتمية . إلا أن حتميتها ترتبط بشروط محددة يبدو أنّ أكثرها أهمية عامل ينبع من طبيعة النظام الإيقاعي الذي يطوّره الشعر في لغة من اللغات ، من جهة ، ومن بنية الثقافة في مرحلة معينة ، من جهة أخرى . وليس أدلّ على سلامة النقطة المطروحة هنا من حقيقة مثيرة جداً تتجلى بعد اكتناه الشعر العربي في عصوره المختلفة . إن النموذج الرياضي ، كما ظهر ، يتكهّن بأن الإبدال الموصوف سابقاً صفة أساسية في البحور وحيدة الصورة . ويبلور الشعر الانكليزي هذه الصفة في تركيبه بوضوح باهر . ويتوقع الباحث ، طبعاً ، أن يصدق الشيء نفسه على البحور وحيدة الصورة في الشعر العربي . لكن الدراسة المتقصية المتأنية تفاجئنا بنتيجة غريبة : هي أن الشعر العربي ، على الأقل بعد **الخليل** ، لا يبلور الخصيصة المذكورة في تركيبه . أي أن البحور وحيدة الصورة فيه ليست عرضة لعملية الابدال الموصوفة . وهذه نتيجة غريبة لأنها تظهر أن الشعر العربي يخرج خروجاً تاماً على معطيات النموذج

الرياضي . ويمكن لهذه النتيجة أن تشككك الباحث في سلامة النموذج وصدق معطياته . لكن الباحث المتأني سرعان ما تثيره حقيقة أخرى ليست أقلّ غرابةً : هي أن الشعر العربي لا يخرج على معطيات النموذج الرياضي في كل عصوره ، بل إنه يبلور معطيات النموذج في العصر الحاضر . وتنجلي الحقيقة المذكورة بوضوح حين يكتنه الباحث التركيب الإيقاعي للشعر الأحادي (الحر) الذي تنتجه الثقافة العربية المعاصرة . في هذا الشعر تخضع البحور وحيدة الصورة لعملية الإبدال الموصوفة أعلاه ، ويتّخذ تركيب إيقاعي من الشكل $\overrightarrow{(SL \times N)}$ طبيعةً جديدةً لم يتخذها من قبل هي $\overrightarrow{(SL \times N + M)}$: أي أن بحراً يتألف من تكرار وحدة مثل (فا ← علن) تدخل في تركيبه الجديد وحدة مثل (علن ← فا) . وتفاجيء هذه الحقيقة الباحثَ مفاجأةَ ضوءٍ كاشف ساطع ، ويظهر له أن الشعر العربي ، إذن ، يستجيب لمعطياتِ النموذج الرياضي . لكن الباحث يسأل : ما السرّ في ذلك ؟ ما السر في أن الشعر العربي خلال عصوره يحافظ على صفاء البحور وحيدة الصورة ، لكنه فجأة ، بعد الحرب العالمية الثانية ، يبدأ بالتغيّر ويلغي صفاء هذه البحور ، إذ تدخل فيها وحدات أخرى ؟

وفي محاولة اكتناه هذا السر ، ينبغي أن يتذكر الباحث أن ظاهرة الابدال أساسية في الشعر الانكليزي والشعر اليوناني ، وأن كلا الشعرين يقوم أساساً على نظام إيقاعي يتألف كله من بحور وحيدة الصورة تتشكل بالطريقه (ط ١) . ويُسأل فوراً : هل لتشكل البحور بالطريقة (ط ١) دون غيرها في نظام إيقاعي ما علاقة بتبلور ظاهرة الابدال فيها ؟ ويفاجأ الباحث من جديد بظاهرة غريبة : هي أن ظاهرة الابدال في الشعر العربي تتبلور في عصر من عصوره فور قيام النظام الايقاعي فيه على بحور تتشكل بالطريقة (ط ١) دون غيرها . أي أن الابدال يدخل الشعر العربي بعد أن يتجه الشعراء الى بحور وحيدة الصورة ويكتفوا بها ويتخلوا

عن البحور الأخرى التي تنشأ من تبادل الوحدات المتغايرة بالطريقة (ط ٢) . ومن المعروف أن الشعر الحر يقوم على البحور الصافية أو وحيدة الصورة دون غيرها .

في هذه الحقيقة إشارة الى أن ظاهرة الابدال تصبح حتمية حين يقوم النظام الإيقاعي على بحور وحيدة الصورة . لكن ظاهرة الابدال ترتبط أيضاً بعوامل ثقافية : مثل علاقة الشاعر بالتراث ، أو نظرة المجموعة البشرية الى تراثها . في الانكليزية ليس هناك من إصرار في الشعر على الكتابة بالأوزان التراثية فقط بصورها ذاتها وتركيبها الصارم ذاته . لذلك تبلغ ظاهرة الابدال حداً أقصى في الشعر الانكليزي . أما في الشعر العربي، بعد الخليل على الأقل ، فيبدو ان الاتجاه الى الاحتفاظ بالأوزان بصورها الموروثة كان اتجاهاً قوياً .

لكن ارتباط ظاهرة الابدال بقيام النظام الإيقاعي على البحور وحيدة الصورة يُشعر أيضاً بأن النظام الايقاعي الذي يحتوي بحوراً من النوع (ط ٢ ، ط ٣) يجعل الحاجة الى التغيير والابدال ، إيقاعياً ، ضعيفة جداً ، بل إنه قد يعدمها . وقد يشير هذا الى أن احتفاظ البحور وحيدة الصورة بتركيبها ذاته خلال عصور من الفاعلية الشعرية في العربية لا يعود الى التمسك بالتراث فقط ، وإنما ينبع من طبيعة النظام الإيقاعي للشعر العربي ذاته . ذلك أن الشاعر العربي يتحرك ، على مستوى الخلق الشعري ، في مجال إيقاعي تتوفر فيه إمكانيات إيقاعية كثيرة ومتغايرة . ويبدو أن ثمة تناسباً رياضياً بين توفّر التشكلات الإيقاعية المتغايرة [بعضها من النوع (ط ١) وبعضها من النوع (ط ٢) و (ط ٣)] وبين اتجاه الشاعر الى كسر الحدود الصارمة في الفئة (ط ١) من البحور . بل إنّ وفرة التشكلات قد يؤدي الى انتفاء إحساس الشاعر بأن لها حدوداً صارمة، ويؤدي ذلك ، بدوره ، إلى انعدام الخروج على التركيب الشائع لهذه التشكلات . وقد يكون التناسب الرياضي المذكور مرتبطاً بدرجة التركيز

في نشاط الفاعلية الشعرية على فئة معلنة أو عدد معين من البحور. وكلما اشتدت درجة التركيز، صارت عملية الابدال أكثر طبيعية وأشد حتمية.

٢٢ ـ ٢ ـ ٢ يأتي كشف تطور البحور وحيدة الصورة، في الشعر العربي كشفاً جوهري الأهمية، لا لأنه يفسر الظواهر الموجودة في الشعر الأحادي (الحر) فقط، كما ستظهر الدراسة، بل لأنه قد يعين كذلك، على اكتناه تطور التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي قبل **الخليل**. من الشيّق مثلاً أن ثمة بحوراً أربعة بلغت درجة التركيز عليها في الشعر الجاهلي حداً أقصى، وأن اثنين من هذه البحور، على الأقل، هما من الفئة (ط ٢). وهذه الفئة بطبيعتها، تنفي ضرورة عملية الابدال وتميل الى اتخاذ شكل ثابت. لكن هذين البحرين (**الطويل والبسيط**) يقبلان في الشعر الجاهلي تحولات شيقة تختفي منها في مراحل متأخرة، خصوصاً بعد أن وضع **الخليل** نظامه. ولعل قبول الطويل اتخاذ وحدته الثانية الشكل (ـ ـ ه ـ ـ ه) والشكل (ـ ـ ه ـ ه ـ) واتخاذ وحدته الأخيرة الشكل (ـ ـ ه ـ ه) والشكل (ـ ـ ه)، أحياناً، مرتبط بعمق بظاهرة التركيز المشار اليها هنا.

وظاهرة التركيز تشعر بضرورة طرح أسئلة جديدة حول تطور التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي: هل وجدت كلها معاً؟ هل وجد عدد قليل منها في مرحلة معينة ثم تطور بعضها في مراحل تالية؟ ولعل دراسة تطور الأنساق المختلفة لكل بحر وربط تحولاته بما يحدث في البحور الأخرى أن تقود، يوماً، الى فهم التطور التاريخي لإيقاع الشعر العربي فهماً أعمق من فهمنا له الآن.

٢٢ ـ ٢ ـ ٣ ينبغي أن يُسأل الآن: ماذا عن البحور وحيدة الصورة قبل **الخليل**: هل احتفظت بشكل واحد دائماً؟ ورغم صعوبة تقديم إجابة دقيقة، فإن من الممكن أن يقال إن بحراً واحداً، على الأقل،

خضع لعملية الإبدال الموصوفة أعلاه ، هذا البحر هو **الرجز** الذي يروى أن التغيرات فيه بلغت حداً جعل العرب يسمونه **حمار الشعراء** . وليس أدل على سلامة التفسير المقدم في هذا البحث لظاهرة الإبدال وحتميتها من قصيدة **عبيد بن الأبرص** المحللة في الفصل الأول من هذا البحث . لقد ظهر هناك أن هذه القصيدة تقوم على التشكل الإيقاعي(٤/٤ ، ٤/٣) وانها تستغل الامكانيات الإيقاعية الممكنة في هذا التشكل بغنى مدهش . ويمكن ، في الواقع ، أن يعبّر عن هذه الفكرة ، بالقول : إن القصيدة تقوم على بحر وحيد الصورة لكن ظاهرة الإبدال تتبلور فيها الى حد بعيد كما لم تتبلور في قصيدة أخرى بعد قيام نظام **الخليل** . وقد يكون ذلك لأن التركيز على الرجز كان كبيراً في المرحلة الثقافية التي انتُجت فيها القصيدة[١٧]،وقد يعين هذا على تحديد مرحلة انتاجها بعد دراسة التشكلات الإيقاعية السائدة دراسة تاريخية .

أما البحور وحيدة الصورة الأخرى : (**المتدارك ، المتقارب ، الهزج**) فإن قلة ظاهرة الإبدال فيها ليست صعبة التفسير : **المتدارك** ، تبعاً لعمل **الخليل** ، لم يوجد في الشعر الجاهلي[١٨] ، **والمتقارب** تقلُّ أمثلته ، وكذلك **الهزج** . ولعل في ذلك ، وفي توفر الإيقاعات من الفئة (ط ٢) ، ما يفسر ندرة التغيرات التي طرأت على هذه البحور .

٢٢ ــ ٣ أما في الشعر الأحادي (الحر) فإن ظاهرة الإبدال الموصوفة تصل أبعاداً شيقة . ويرتبط ذلك ، كما أشارت الدراسة ، بطبيعة النظام الإيقاعي في الشعر الأحادي ، كما يرتبط بعوامل ثقافية . ومن المثير أن يلاحظ أن التجاوز ، أو الإبدال،يتبلور بصورته الأعمق في انتاج الشعراء الذين يميز أعمالهم وتركيبهم الفكري الثقافي إصرارٌ واعٍ على التجديد الفعلي ، والثورة الجذرية على الصورة المتحجرة للتراث . وأبرز هؤلاء ؛ في رأي هذا الكاتب ، **أدونيس**[١٩] .

أما الشعراء الذين فهموا جدّة الشعر الأحادي على انها انتقال من نظام البيت الثنائي التركيب الى بيت أحادي التركيب ، يتغير عدد التفعيلات فيه بحرية ، وحسب ، فإن هذا الاتجاه في التجاوز لم يتبلور بعد في انتاجهم. ولتأكيد سلامة هذه الملاحظة ، يحسن ، الآن ، دراسة الصورة الإيقاعية **للمتدارك** في عدد من قصائد **أدونيس** :

٢٢ــ٣ــ١ لعل أول الأمثلة التي تستحق أن تُقتبس قصيدة **لأدونيس** نوقشت في الفصل الأول من هذا البحث . والقصيدة ، بصدفة غريبة ، من المتدارك ، واتجاه التغير فيها هو إدخال (ـــــه /ـــه) في سياق (ـــه /ـــــه) . من الشيق أن القصيدة والتغير نوقشا قبل أن يتنبه هذا الكاتب الى مداليل هذا التغير وكونه طبيعياً ، وقبل أن يخطر له تركيب النموذج الرياضي المقترح واستقصاء امكانياته التكهنية . وقد جاء إدخال (ـــــه /ـــه) في هذه القصيدة في نهاية التشكل الإيقاعي[٢٠] . لكن إدخالها في سياق التشكل ، في مواضع متغيرة فيه ، يحدث أيضاً في شعر **أدونيس** ، وبوفرة دالّة ، كما توضح الأمثلة التالية :

٢٢ــ٣ــ٢ « الدهشة الأسيرة » :

« ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب ، أبني جزيرهْ
أصل الغصن بالشطوطْ
واذا ضاعت المرافىء واسودّتِ الخطوطْ
ألبس الدهشة الأسيرهْ
في جناح الفراشهْ
خلف حصن السنابل والضوء في موطن الهشاشهْ »[٢١] .

هذه القصيدة القصيرة تبلغ في تشكلها الإيقاعي درجة من التعقيد والغنى كبيرة . الوحدة الإيقاعية الأساسية هي (فاعلن) ، ويتألف البيت من تكرار لها . لكن التغير المشار اليه في مثل (١) يحدث هنا ، اذ تدخل

(علن فا) في التشكل الإيقاعي في آخر وحدة (**الشطوط** ، **الأسرة** ، **الهشاشة**) . إلا أن ذروة التحولات تأتي في البيت الثالث ، الذي يبدأ بـ (عِلَتُنْ) متلوة بـ (فَاعلن) ، وفجــأة يحدث تحوّل جذري إذ تأتي (علن فا) أولى ، ثم (علن فا) ثانية ، ثم (علن فا) ثالثة ، ثم قرار نهائي من الشكل (ـــ ه ه) ، أي أن البيت تغلب عليه (علن فا) ويخرج عن حركة الإيقاع الأساسية : تكرار (فاعلن) .

هل لهذا التغير الإيقاعي الحاسم دلالة حيوية ؟ يبدو لهـذا الكاتب أن مثل هذه الدلالة موجودة وأن تغيّر الحركة الإيقاعية ليس فعلاً عابثاً ، وإنما هو ارتفاع الى ذروة في الحركة الداخلية للقصيدة . فالبيتان السابقان ينسربان ، هادئين ، في حركة نغمية جذورها في الحركة النفسية ذاتها : الذهاب الهادىء للاستراحة في فيء البراعم والعشب، السلام النفسي العميق، الانسياب مع أشياء العالم والألفة بين الشاعر وبينها : هو يذهب الى فيئها وهي تستقبل مجيئه بنعومــة وهدوء . ثم تأتي حركة البيت الثاني أقلّ انسياباً ، وأقل هدوءاً ، إذ ان هناك فعلاً وحركة ، في مقابل التفيؤ الذي ليس حركة عنيفة أو فعلاً . البيت الثاني حركة وصل لشيء بشيء، حركة بين الغصن والشط وربط بينهما . هنا تغيّر الإيقاع من (ـــ ه ـــ ه) بتماديها وانسيابهــا الى (ـــ ـــ ه ـــ ه) بالقوة المفاجئة التي تنبع من وجود النواة (ـــ ـــ ه) تالية لـ (ـــ ـــ ه) قبلها ، تتابع نواتين من (ـــ ـــ ه)، هكذا ، يخلق حركة عنف مفاجىء ؛ لكن الانسياب الأساسي وجــو السلام مع الأشياء والنفس ما يزال سائداً . فجأة يتعكر السلام ، تنقلب الأشياء ، وتغيب القدرة على التناغم مع أشياء الطبيعة : فالمرافىء تضيع، والخطوط تسودّ . ويتبلور هذا الاعتكار في التحول الإيقــاعي الرائع من (ـــ ـــ ه / ـــ ه ـــ ـــ ه) الى تتابع متكرر لـ (ـــ ـــ ه / ـــ ه) في ثلاث وحدات متتالية لا تنتهي بالقرار نفسه الذي انتهت بــه (ـــ ـــ ه ـــ ه) في البيت السابق ، وإنما بعنصر آخر ممطوط (ـــ ه ه) يجسّد التغير التام للحركـــة

الداخلية للموقف الشعري وتعقد بنية الوجود النفسي في عالم الأشياء. لكن الاعتكار إذ يحدث، وتسودّ الخطوط وتضيع المرافىء، فإنه لا يهز قدرة الشاعر على تحقيق التناغم مع العالم الذي يألفه. وتتجسد هذه الحقيقة بغنى وسلاسة في حقيقة أن حركة الايقاع تعود الى ما كانت عليه قبل ضياع المرافىء واسوداد الخطوط، تعود الى (ـ ه ـ ـ ه) متلوة بـ (ـ ه ـ ـ ه) ثم (ـ ـ ه ـ ه)، تماماً كما كانت في البيت السابق لاعتكار العالم. أي أن الشاعر ما يزال في إطار الموقف النفسي ذاته، له القدرة، رغم اعتكار مفاجىء، على التواصل بأشياء الوجود، ابتداء من التفيؤ في ظل البراعم والعشب الى لبس الدهشة الأسيرة في جناح الفراشة. ويأتي قرار الحركة النفسية في قرار إيقاعي رائع يؤكّد، عبر تكرار حركية الإيقاع النابعة من (فاعلن) عدداً أكبر من المرات، أن الحصيلة النهائية ليست اعتكاراً وضياعاً، بل هي استمرار وتأكيد للموقف الأساسي: التواصل مع أشياء الوجود والاتحاد بها في سلام وأمن وتناغم مطلق، رغم تغير الإيقاع في النهاية الى (ـ ـ ه ـ ه) في «الهشاشة»، لأن «موطن الهشاشة» ليس صلباً، كامل التشكل، نهائياً، وإنما هو حضور دائم للتحولات والطراوة: أي أن عدمَ تصلّب الإيقاع على شكل واحد، وتحوّلَه، بهشاشة غنية، من تشكل أساسي شبه متكامل [تكرار (فاعلن) ٥ مرات] الى شكل جديد (ـ ـ ه ـ ه) هما تعميق لطبيعة الطراوة والقدرة على التحول التي يمتلكها «موطن الهشاشة» ذاته، الإيقاع هنا تجسّد مطلق لما في بنية القصيدة من حركية وحيوية، وانسراب واستسلام، وأمان ولانهائية[٢٢]. الإيقاع هنا مركّب معنوي دلالي.

٢٢ ـ ٣ ـ ٣ «شجرة النهار والليل»:

في هذه القصيدة تجسيد آخر لقدرة الإيقاع وتغيّر حركته على تجسيد الحيوية الداخلية لبنية التجربة الشعرية وتعقد الخيوط التي تنسجها.

ويكتفى بهذه الاشارة ، هنا ، والتنبيه على التغيرات مع تحليل بسيط غير متقصٍ ، لأن الغرض ليس النقد التطبيقي :

(الكلمات المؤكدة تحولات الى (ـــ ه ـ ه) .

« قبل أن يأتي النهار ، أجيء
قبل أن يتساءل عن شمسه أضيء »

ثم البيت : « وتجيء الأشجار راكضة خلفي وتمشي في ظلي الأكمام » (ويفضل أن يعتبر من الخفيف) .

ثم تبني في وجهي الأوهامُ (الخفيف أيضاً)

جزراً وقلاعاً من الصمت يجهل أبوابها الكلام »[٢٣] .

[التغير الى (عِلَتُن) (عِلَتُن) هنا ذو دلالة عميقة ، لأن الحركة القوية في البيت السابق تتلى بـ (ــــ ه) ثم (ــــ ه) ثم تنتصب فجأة الوحدة (ـ ه ـ ه) بالألف العالية الممدودة في (قلا) وألف أخرى في (عاً) مجسِّدتين حركة الانتصاب في وجه الشاعر للجدران والقلاع العالية المغلقة] .

وفور عودة السلام الى الذات والتواصل مع الأشياء تعود حركة الإيقاع الى انتظامها الطبيعي ، ويأتي الخفيف تاماً في الأبيات كلها، دون اعتكار أو بلبلة أو تغيّر :

« ويضيء الليل الصديق وتنسى
نفسها في فراشي الأيامُ
ثم ، إذ تسقط الينابيع في صدري
وترخي أزرارها وتنامُ
أوقظ الماء والمرايا وأجلو
مثلها صفحة الرؤى وأنامُ »[٢٤]

هنا يصبح تغيّر الإيقاع جزءاً من فاعلية التصوّر الكلي للتجربة الشعرية. ومن الواضح أن تطبيق المنهج العروضي في الدراسة (أو منهج متعسف كمنهج **نازك الملائكة** التي تصر على « سلامة » الوزن واتخاذه الشكل نفسه في كل بيت) يقضي على هذا البعد الآخر للقصيدة الحديثة الذي يتبلور في شعر **أدونيس** أكثر من أي شاعر عربي آخر .

٢٢ ــ ٤ لأن غرض هذا البحث ليس التقصي، بل التنظير ، يُكتفى بالأمثلة السابقة على دخول (ـــ ـــ ه ـــ ه) في سياق (ـــ ه ـــ ـــ ه) في الشعر الأحادي . أما عن دخول (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) في سياق (ـــ ه ـــ ـــ ه) ودخول (ـــ ـــ ه ـــ ه) في سياق (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) و (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) في سياق (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) فلن يقال الكثير هنا . ويلاحظ أن دخول (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) في سياق (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) هو ، من حيث النسبة العددية ، أكثر الأنماط حدوثاً بعد النمط المناقش سابقاً [دخول (ـــ ـــ ه ـــ ه) في سياق (ـــ ه ـــ ـــ ه)] . ومن الشيق أن اتجاه التغير الأسهل هو دخول وحدة تبدأ بـ (ـــ ـــ ه) في سياق وحدة تنتهي بها. ولعل لذلك ارتباطاً بطبيعة التأليف الموسيقي والاستجابة الانسانية للأنساق الإيقاعية في الطبيعة . في حالة الشعر العربي قد يكون ذلك أيضاً تجسيداً لميل الأذن العربية عن تتابع أربع نوى من النوع (ـــ ه) وهو ما يحدث حين تدخل (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) أو (ـــ ه ـــ ـــ ه) في سياق (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) و (ـــ ـــ ه ـــ ه) على التوالي .

دخول (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) أو (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) في سياق (ـــ ه ـــ ـــ ه) قليل حتى الآن في الشعر الأحادي ، لكن النموذج الرياضي يتكهن بأنه لا بد أن يصبح سمة إيقاعية متميزة في هذا الشعر ، إلا اذا بدأ استخدام الأبحر الممزوجة والمتغايرة إيقاعياً على نطاق واسع . ولعل من الشيق أن أمثلة هذا الدخول ترد أيضاً في شعر **أدونيس** أكثر من غيره[٢٥] . ويحدث ذلك في التشكلين التاليين من قصيدة « الصقر » :

٢٢ ـ ٤ ـ ١   « أعرف أن أجرح الرمل أزرع في جرحه النخيلا»

[يلاحظ هنا اجتماع دخول (ـ ه ـ ه ـ ـ ه) و (ـ ـ ه ـ ه) معاً في سياق (ـ ه ـ ـ ه)] .

« أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا »[٢٦] .

وهنا يزداد التشكل تعقيداً ، إذ أن الوحدة (فاعلن) ترد مرة واحدة فقط ، وترد (ـ ه ـ ـ ـ ه) مرة ، بينما ترد (ـ ـ ه ـ ه) مرتين . قد يقال هنا : إن التشكل الأساسي هو تكـــرار (ـ ـ ه ـ ه) وان (ـ ه ـ ـ ه) و (ـ ه ـ ه ـ ـ ه) دخلتا في سياقها . وهذا وصف سليم ، لكن أخذ البيت في سياق القصيدة الكـلي يرجح طريقة الوصف الأولى .

وتدخل (ـ ـ ه ـ ه) و (ـ ـ ه ـ ـ ه / ـ ه) في سياق (ـ ه ـ ـ ه) في التشكل التالي :

٢٢ ـ ٤ ـ ٢   « ودمي حبرها وأعماقي البسيطه »

ويبلغ مزج الوحدات كثافة عميقة في تشكلات يمكن أن توصف بأنها مزج لبحرين لا إدخال لوحدة في سياق وحدة ، مثل :

٢٢ ـ ٤ ـ ٣   « فارس عاشق الخطى
أقرأ الخطوة والعشب والنخيل وأفقا
نسجته التنهدات القصيره
حيث لا يهدأ الحريق
حيث لا تنتهي الخطوات الأميره »[٢٧]

لكن هذا التداخل سيكون موضع دراسة في بحث يأتي ، ولا ضرورة لتقصيه هنا .

ثمة مثل آخر عند **أدونيس** في القصيدة نفسها على دخول (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) و (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥) في سياق (ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) :

« ألمح نهراً يسافر يكبو وينهض في رأسي البعيد »

ومن الملاحظ أنه في الأمثلة المقتبسة تـأتي (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) في أول التشكل الإيقاعي[28] ، وقد يكون لـدى **أدونيس** أمثلة كثيرة ترد فيهـا (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) في وسط التشكل الإيقاعي ، لكن هذا لن يتقصى هنا، ويكتفى بالمثل التالي :

٢٢ ـــ ٤ ـــ ٤ « كلنا في بلادي نصلي كلنا نمسح الأحذيه »[29]

٢٢ ـــ ٥ أما دخول (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥) في سياق (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) فهو قليل جداً إلا في نهاية البيت، لكن العثور على أمثلة له ليس صعباً، خصوصاً إذا اعتُبر البيت شكلاً يتجاوز التقسيمات التي يتخذها على الصفحة مطبوعاً، ونُظر اليه من وجهة نظر الإلقاء والتلقي السمعي ، كما في المثـل التالي من **أدونيس** :

٢٢ ـــ ٥ ـــ ١ « ننسج منها راية وجيشاً
نغزو به سماءك السوداء »[30]

ليس في الكتلة الأولى ما يمنع اعتبارها جزءاً من الثانية واعتبار الكتلتين بيتاً واحداً . ويظهر عندها ورود (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥) في سياق (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) بوضوح . ومن الشيق أن **أدونيس** يفعل هـــذا بالضبط ، فترد لديـه (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥) في سياق (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) في كتلة تشكّل، على الصفحة أيضاً ، بيتاً واحداً :

« أحضنها أضربها أغنّي : ها ها هلا هلال »[31] .

٢٢ ـــ ٦ يمكن أن يشار الآن الى أن ورود (ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) في سياق

(ـــ ٥ ـــ ٥ ــــ ـــ ٥) هو أقل الظواهر حدوثاً ، وقـد يكون ذلك طبيعياً لكون (ـــ ٥ ــــ ـــ ٥) جزءاً من (ـــ ٥ ـــ ٥ ــــ ـــ ٥) . لكن ذلك حين يحدث يُطوَّر في الشعر العربي الى تشكيل جديد له انتظامه الخاص ، كما هو واضح في **البسيط**. ومن جديد يرد هذا في شعر **أدونيس** بشكل يخرج على **البسيط** ويتحول الى نسق متكامل يتكرر عبر القصيدة كلها ، كما في المثل التالي :

٢٢ ـ ٦ ـ ١ « طاغٍ ، أدحرج تاريخي وأذبحه على يدي،وأحييه ،
ولي زمن أقوده وصباحات أعذبها ،
أعطي لها الليل ، أعطيها السراب ، ولي
ظل ملأت به أرضي
يطول ، يرى ، يخضر ، يحرق ماضيه ويحترق
مثلي
ونحيا معاً نمشي معاً وعلى
شفاهنا لغة خضراء واحدة
لكن أمام الضحى والموت نفترق »[٣٢]

٢٢ ـ ٧ أما حدوث (ــــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) في سياق (ـــ ٥ ـــ ٥ ــــ ـــ ٥) فقد نوقش في الفصل الأول من هذه الدراسة وذكرت أمثلة له من **صلاح عبد الصبور وعبيد بن الأبرص** . وفي وروده عند **عبيد** دلالات مهمة قد تناقش فيما بعد ، ويكتفى بهذه الأمثلة في هذا المجال .

٢٣ ـ لعلّ في معطيات النموذج الرياضي المركب هنا ، وفي قدرته على التكهن بالتغيرات التي تطرأ على التشكلات الإيقاعية ، ونسبها ، وحدوث ما يتكهن به في الشعر الانكليزي ، واليوناني والعربي ، دليلاً على أن النظرة التقليدية الى الإيقاع ووجوب ثبات صوره تقوم على تعسف نظري وفهم خارجي قاصر لمكونات الإيقاع الشعري . ومن المدهش أن

يبلغ التعنت في رفض التغيرات الطبيعية الدرجة التي يصلها في تناول **نازك الملائكة** للشعر الأحادي (الحر) . وتبلغ دهشة الباحث ذروتها حين تسمح **الملائكة** لنفسها باستخدام تعبيرات « أستذة » تعليمية تناقض أبسط شروط البحث العلمي الرصين . **فالملائكة** لا تقتصر على اعتبار قانون أذنها الخاصة « قانون الأذن العربية »[٣٣] ، وتوجيه التهم بالجهل وانعدام الحس الموسيقي الى عدد من الشعراء ، بل إنها تذهب الى حد أن تعلن « فليتدبر كل شاعر هذا »[٣٤] . وفي هذه الجرأة على الأمر ، والاقتراب من الوعيد ، غياب مطلق لأبسط ما ينبغي أن يتصف به الباحث الجاد .

وعمل **الملائكة** يقوم غالباً على قوانين سنتها هي للشعراء ونسبتها دون مبرر علمي لقواعد الشعر العربي ، وطبيعة الأذن العربية ، وهي في مواضع تنفي إمكانية ورود تشكلات إيقاعية يقرر **الخليل** والعروضيون إمكانية ورودها في الشعر العربي . فهي تنفي إمكانية ورود (مفعولن) في ضرب **السريع** على الاطلاق[٣٥] وتقرر أن ذلك «بحسب قواعد العروض العربي » . وهذا ، ببساطة ، رأي لها ، لا علاقة له بما يقرره الخليل. الخليل يقرر أن (مفعولن) ترد في ضرب **السريع** ويعطي المثل التالي :

« يا صاحبي رحلي أقلا عذلي »

هل رأي **الملائكة** نتيجة لجهل بعمل **الخليل** ، أم انه تعنت وإنكار لصحته ؟ ومهما كان الجواب ، فهل لعملها أسس علمية صحيحة ؟

ثم إن **الملائكة** تقرر ان البحر السريع يتألف من : (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، وتبني على ذلك نتائج خطيرة حول ما « ينبغي للشاعر أن يتذكره » . والحقيقة هي أن **الخليل** اعتبر السريع مؤلفاً من :

(مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ)

وأن في الشعر العربي أمثلة على ورود السريع كما يلي[٣٦] :

(مستفعلن مستفعلن مفعولاتْ)

(مستفعلن مستفعلن مفعولن)

(مستفعلن مستفعلن فاعلن / فاعلانْ)

(مستفعلن مستفعلن فعِلن)

(مستفعلن مستفعلن فعْلن)

فإلامَ تستند الملائكة في عملها ؟ وهل يمكن أن تؤخذ آراؤها بشكل جدي مع هذا الجهل لأشياء بسيطة في العروض العربي ؟ ثم إن في عمل الملائكة تسرعاً كبيراً وانعداماً للحرص على المصطلح العلمي غريباً . تحدد الملائكة « البحور الممزوجة » بأنها :

«هي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات »[٣٧] وليس هذا وصفاً دقيقاً للبحرين السريع والوافر اللذين تعتبرهما بحرين ممزوجين ، إذ ماذا يحدث اذا كررنا إحدى التفعيلتين في السريع كما يلي :

(مستفعلن فاعلن فاعلن)

وفي الوافر كما يلي :

(مفاعيلن فعولن فعولن)

أينتج لدينا البحران اللذان عرفهما العرب : الوافر والسريع ؟ الجواب بالنفي ، ويرجع الخلط الى عدم تنبه الملائكة الى خطأ صياغتها «أن تكرر إحدى التفعيلات » . وفي هذا التسرع الذي يظهـر درجة من اللامبالاة تستغرب ، تبرير للشك في شرعية عمل الملائكة كله .

لكن عمل الملائكة يبلغ ذروة من العبث حين تسنّ القوانين لما لا يمكن أن يتطور الشعر الحر باتجاهه ، إذ تقول :

« وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح ، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق ، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها . وإنما يصلح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها »[٣٨] .

وحين يصل البحث الى هذه الدرجة من الاعتباطية ، دون استناد الى واقع شعري ، أو أسس إيقاعية ، أو فهم لطبيعة المكونات الإيقاعية في الشعر ، فإن كاتبه يفقد صفة الباحث الجاد ، ويتحول هاوياً على درجة كبيرة من الغرور يؤمن بأن ما يراه هو وحده الحق ولا حق غيره، دون أن يقدر على إظهار كونه حقاً . ويؤسفني هنا الاضطرار الى استخدام مثل هذا التعبير ، لكن شطط العقل العربي الحديث يجب أحياناً أن يقاوم بدرجة معقولة من الصرامة .

وهل **للملائكة** ، أو لغيرها ، أن يقول عن الشعر الحر :

« وانما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور . وإن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن . ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض . ونحن نقول هذا لأننا نعادي التجديد ، وانما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسب في الموسيقى شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات . فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير »[٣٩] .

تدعي **الملائكة** هنا ، كما هو واضح ، انها تعرف ما يحدث في كل لغة وتعرف أن تفعيلات الشعر في كل لغات العالم شيء ثابت – وهذا

خطأ ، على الأقل في حالة الشعر اليوناني والانكليزي والعربي والألماني والفرنسي — وحين يصل الادعاء الى هذا الحد فإن من الصعب أن تؤخذ آراء صاحبه مأخذ الجد . وهذه العلة — الادعاء دون أساس سليم، والتعميم البلاغي — واحدة من أكثر العلل خطورة في الثقافة العربية المعاصرة ، ومن واجب الباحث الجاد التصدي لها أينما برزت ، وكشف الجوفائية التي تنبع منها . والملائكة بفعلها هذا تسيء الى الثقافة العربية الى حد يتجاوز بكثير ما تراه هي إساءة للشعر العربي على يد الشعراء الذين تثور عليهم. وتتأكد جوفائية ادعائها حين تقول ان نسب الموسيقى ثابتة لا تتغير، فأي شيء ، أولاً ، تقصد بنسب الموسيقى ؟ وهل تجهل ، ثانياً ، ان أسس الإيقاع ، من حيث انتظامه ، تغيرت تغيراً جذرياً في الموسيقى الحديثة (سترافنسكي مثل أعلى على ذلك في «طقوس الربيع» (The Rites of Spring) عما كانت عليه في الموسيقى الكلاسيكية ، وان الموسيقى الكلاسيكية ، بدورها ، كانت قد غيرت أسس الإيقاع عما كانت عليه حتى القرن السادس عشر[٤٠] ؟

في المقطع المقتبس تصر الملائكة على أن أي قصيدة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم هي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ترفضها الفطرة العربية السليمة . لكنها سرعان ما تجد قصائد كتبتها هي نفسها لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم ، وبدلاً من أن ترفض قصائدها التي « سوف ترفضها الفطرة العربية السليمة . وهي تعلل ذلك بأن أذنها — هي — قبلت هذه القصائد (التي ترد فيها فاعل (— ه — —) :

« ان أذني ، على ما مر بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً ، فليس هو خطأ وقعت فيه ، وإنما هو تطوير سرت اليه وأنا غافلة . ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع في بحر

الخبب ، لأن الأذن العربية تقبلها فيه . فلماذا لم يقرّها العرضيون»[41].
(تأكيد العبارة للكاتب) .

وفي العبارة المؤكدة ذروة من الغرور قلّ أن وصلهـا عربي . إذن **الملائكة** هي الأذن العربية ، وما تفعله هي تطوير وليس خطأ، وما يفعله غيرها خطأ ، والعروضيون عـلى خطأ ، **والخليل** على خطأ ، والشعر العربي القديم كله على خطأ ، وهي على حق . رحم الله الذين تواضعوا من علمائنا — كالخليل نفسه — فتركوا لنا تراثاً في المنهجية والدقة العلمية نخرج عليه في كثير مما نفعل ، حين يكون الأمر في مصلحتنا .

تحاول **الملائكة أن** تبرر دخول (فاعل) في الخبب على أساس موسيقي هو التساوي الزمني بين (فاعل) و (فاعلن) . وهي في عملها هذا تهمل قاعدة جذرية في عمل **الخليل** — الذي تدعي المحافظة عـلى نظامه — هي أن الوتد (الذي تحدثت هي عنه كثيراً) لا يمكن أن يصيبه الزحاف . وإذ تهمل هذه القاعدة تنسف عمل **الخليل** كله . ثم إنهـا تعتبر التساوي الزمني أساساً بديهياً للشعر العربي ، ولا تكلف نفسها مشقة إثبات ذلك، ولا تكلف نفسها حتى مشقة الرجوع الى أبحاث الدارسين الـذين حاولوا إثبات ذلك ، — **أنيس ومندور** — ولو أن التساوي الزمني أساس الإيقاع العربي لصحّ دخول (— ه — ه —— ه) مكان (—— ه — ه — ه) ودخول (— ه — ه ——) مكان (— ه — ه —— ه) ودخـول (——— ه ——) مكان (——— ه —— ه) ودخول (— ه ——— ه) مكان (— ه —— ه — ه) الخ ... **والملائكة** لا بد أن تعرف أن هذه التبادلات تستحيل في العروض العربي ، ويتضح ، ببساطة ، أن تفسيرها لحلول (— ه ——) مكـان (— ه —— ه) ليس تفسيراً سليماً ، وليس قولها إن (— ه ——) تحـل محل (— ه —— ه) لتساوي عدد متحركاتهما ، ولأن (— ه ——) هـي مقلوب (——— ه) بأكثر دقة من قولها السابق . فلو صح رأيهـا لجاز

دخول (ـــ ـه ـ ه) مكان (ـ ه ـــ ه) لتساوي متحركاتهما، أولاً، ولكون الأولى مقلوب الثانية . ثم إن مفهومها عن القلب غريب ، فبأي معنى يصح أن يقال إن (ـ ه ــ) هــي مقلوب (ـــ ه) ؟ مقلوب (ـ ه ــ) ، كما يظهــر ببساطة هو (ـــ ه ـ) وليس (ـــ ه).[41] ورغم خطأ هذا المفهوم العجيب للقلب فإنها تستنتج أن هذا كان سبباً في تفرع الخبب عن المتدارك الأصلي . وهي تضن على القارىء بإيضاح الأسس التي قادتها الى استنتاجها الجوهري .

ويبدو من هذا العرض البسيط ، أن تفسير **الملائكة** لورود (فاعل) في الخبب ليس له أسس علمية تسنده[42] ، وستحاول هــذه الدراسة أن تعلل ورودها وسبب تقبّل الأذن العربية له على أساس إيقاعي يرتبط بالنبر في الشعر العربي . لكن هذا سيترك الى فقرة تأتي .

٢٤ ـ يُسأل الآن: ما هي الدلالات التي تحملها دراسة اتجاه التجاوز في الشعر العربي في البحور وحيدة الصورة ؟

الدلالات متعددة . إلا أن هذا الكاتب يود أن يركز على واحدة منها، بشكل خاص ، في هذا السياق : إن التغــير من (ـ ه / ـــ ه) الى (ـــ ه / ـ ه) أي من ($\overrightarrow{SL}$) الى ($\overrightarrow{LS}$)، ومن (ـ ه / ـ ه / ـــ ه) الى (ـــ ه / ـ ه / ـ ه) أي من ($\overrightarrow{SSL}$) الى ($\overrightarrow{LSS}$) ، ليس ظاهرة عجيبة . وليس خروجاً على طبيعة الإيقاع العربي ، وليس إتياناً بما ليس « على مذهب العرب » . هذا التغير ظاهرة إيقاعية ليست طبيعية فقط وانما هي حتمية لا يتصور وجود النظام الإيقاعي القائم على البحور وحيدة الصورة دون نموها وتحولها الى خصيصة أساسية من خصائص النظام الإيقاعي. ثم إن هذه الظاهرة ليست خاصة بالإيقاع العربي ، وانما هــي معطى انساني أصيل ، لأنها إحدى إمكانيات النموذج الرياضي المركب في هذا البحث . الحديث ، اذن ، عن خروج **عبيد بن الأبرص** ، **وأدونيس** ،

وصلاح عبد الصبور ، وغيرهم من الشعراء ، عـلى الأوزان العربية ، وإفسادهم للإيقاع العربي ، حديث لا يرتكز الى فهـم أصيل لطبيعة الفاعلية الإيقاعية في الشعر ، والأسس الانسانية العامة لها . ومن المؤسف طغيان تيار في الثقافة العربية المعاصرة ، يظن أصحابه انهم «حماة التراث» وانهم يستندون الى معرفة حقيقية به ، يتهم الشعراء الذين يتبلور عندهم اتجاه التجاوز المناقش هنا لا بإفساد الشعر فقط ، وانما بالجهـل بالتراث وبالمكونات الإيقاعية للشعر العربي. والحقيقة هي أن هؤلاء الشعراء يجسدون الفاعلية الإيقاعية الأصيلة في عملهم ، والاستجابة العفوية الخلاقة لحركية المكونات الإيقاعية في التراث ، ويستمر التراث فيهم ، غنياً ، حيوياً ، عفوياً ، وفي الوقت نفسه ، حتمياً لا بد أن يتبلور في الصور التي يظهـر بها في شعرهم . بكلمات أدقّ ، ليست فاعلية هؤلاء الشعراء ، والتغيرات التي تحققت في شعرهم ، شرعية وحسب ، بل انها حتمية حـتم التطور في الأنواع ذاتها .

٢٤ ــ ١ وما يقال عن الشعر العربي يصدق على الشعر الانكليزي. ومن الشيق حقاً أن بعض الدارسين للشعر الانكليزي قد تجاهلوا شرعيـة التغيرات الممكنة في الايامبيك مثلاً ، ورفضوا إدخال أي وحدة غـير الوحدة ($\overrightarrow{/u}$) في سياقه ، وحاولوا إعادة كل بيت فيه إدخال للوحدة (SSL) أو (LSS) الى ادخال لـ ($\overrightarrow{/u}$) . إلا أن نتائج عملهم كانت تدمير التركيب الإيقاعي للشعر والاضطرار ، بكلمات ناقـد انكليزي ، « الى فرض انقسام الى مقطعين على كلمات وحيدة المقطع ووضع نبر على مـا هو غير منبور ، والسماح بوجود مقاطع زائدة لا وظيفة وزنية لها في أي موضع من البيت الشعري »[٤٣] . وفي هذا تشويه كبير للتشكلات الإيقاعية، والشعر . ولعل هذه الظاهرة أن تؤكّد شيئاً جديداً : هو أن الإخفـاق في فهم الأسس الحقيقيـة للإيقاع ، والمحافظة الصارمة عـلى المعطيات النظرية السطحية في التراث ، ليست ظاهرة عربية ، وإنما هي إنسانيـة

عامة . وهذه الحقيقة تؤكّد بدورهـــا الأهمية الجذرية للنمـوذج الرياضي المركب في هذا البحث ، لأن فهمه وفهم معطياته وطاقاته يحيلان التغيرات الّتي رفضها المحافظون في لغات عديدة الى ظواهر طبيعيـــة ، شرعية ، ويظهران قصورَ المحافظين ، لا خطأ الفاعلية الشعرية الخلاّقة على صعيد إنساني عام .

٢٥ — في فقرة سابقة، لوحظ أن الشعر العربـي التراثي في معظمه لم يلجأ الى إدخال وحدة إيقاعية (Q) في تشكل يتألف من تكرار وحدة أخرى (M) عدداً من المرات . واقترح هناك أن هذه الظاهرة وجدت في قصائد جاهلية قليلة (**مجمهرة عبيد** مثلاً) ونمت الى حد كبير في الشعر العربـي الأحادي .

لكن هذه الملاحظة سليمة في سياق واحد فقط : هو النظر الى البحور العربية بشكلها التـــام (نقبل هنا فكرة الشكل التام تسهيلاً للمناقشة) واعتبار الشكل التام لكل بحر الصورةَ الأصليـة له الّتي تطوّرت عنهـــا الصورتان المجزوء والمشطور (كما يوحي نظام **الخليل**) . لكن الملاحظة المذكورة تصبح عرضة للتساؤل إذا تغيرت النظرة الى عـــدد من البحور الشعرية . في حالة **البسيط** ، مثلاً ، يمكن أن يقترح أن التشكل الإيقاعي يتألف جذرياً من استخدام الوحدة الأساسية (SSL) وتكرارها، وإدخال وحدة أساسية أخرى هي (SL) في سياقها . أي أن البسيط تبعاً لهـــذا التصور ، يتشكل من استخـــدام (ـ ٥ /ـ ٥ /ـــ ٥ و ـ ٥ /ـــ ٥) بالطريقة التالية :

(PSTF (ـ ٥ ـ ٥ ـــ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـــ ٥)

ـ ٥ ـــ ٥

ويمثل السهمان هنا إدخال (ـ ٥ ـــ ٥) في سياق يمكن أن ترد فيه أصلاً (ـ ٥ ـ ٥ ـــ ٥) ذاتها .

ويكتسب هذا التصور الكثير من الشرعية حين يلاحظ أن البسيط كثيراً ما يرد بهذا الشكل مؤلفاً من ثلاث وحدات : المتوسطة منها (ـ ٥ ـ ـ ٥) والثالثة تكرار للأولى . ويوحي هذا التصور بأن هذا الشكل للبسيط هو صورته الأساسية ، وأن الفاعلية الشعرية العربية أدركت فور تبلور هذا التشكل الإيقاعي الامكانية المثيرة: وهي تطوير عملية إدخال (ـ ٥ ـ ـ ٥) في سياق (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥) الى تشكل إيقاعي جديد كلية بتكرار (ـ ٥ ـ ـ ٥) مرة ثانية بطريقة تخلق انتظاماً جديداً أصيلاً يحيل الناتج الى شكل متميز ويخرجه عن كونه الشكل القديم ذاته (SL × N) وقد دخله تغيير جزئي . واختارت الفاعلية الشعرية تكرار (ـ ٥ ـ ـ ٥) في موضع يحقق تناظراً كاملاً في التشكل الإيقاعي ، وذلك طبيعي في الثقافة العربية . لأن الرغبة في خلق التناظر إحدى الفاعليات الأساسية في هذه الثقافة ، هكذا نتج البحر الجديد :

(BSTO) (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥   ـ ٥ ـ ـ ٥   ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥   ـ ٥ ـ ـ ٥)

وتبعاً لهذا التصور يكون الشكل المجزوء للبسيط هو الصورة الأصلية له ، والشكل التام تطويراً للصورة الأصلية . ويبدو هذا طبيعياً جداً ، ولعل في الحقيقة البسيطة : وهي أن الشكل التام للبسيط أكثر شيوعاً من الشكل المجزوء في الشعر العربي ، دليلاً على ذلك ، ذلك أن تطوير شكل جديد يأتي لغرض ما ، ويغلب أن يسود الشكل المطوّر ويزداد استخدامه ، بينما يبدأ الشكل الأصلي بالاختفاء تدريجياً،ويفقد مكانته ويقل شيوعه .

٢٥ ـ ١ ومن الواضح أن هذا لا يعني أن الشكل المجزوء لكل بحر سابق على شكله التام . لأن ما يقرر في حالة البسيط يقرر استناداً الى

تصوّر نموه من إدخال وحدة (Q) في سياق وحدتين من النوع (M) ثم تطوير ذلك بإضافة الوحدة (Q) مرة أخرى. ولا يصدق هذا الوصف إلا على بحر واحد آخر في اللغة العربية هو **الطويل** . ويبقى أن يسأل : هل يمكن أن يكون **الطويل** تشكل بالطريقة التي وصف بها تشكل **البسيط**.

السؤال معقّد . ذلك أن الاتجاه الذي يبدو طبيعياً في إدخال وحدة في سياق أخرى هي أن تدخل وحدة صغيرة في سياق وحدة كبيرة ، تكون الأولى على صورة جزء من هذه الوحدة الكبيرة . وهذا ما يحدث في حالة البسيط . أما في الطويل فإن الوحدة الأساسية يفترض أن تكون (LS) أي (ــ ــ ٥ ــ ٥) ويصعب تصور دخول وحدة أكبر منها هي (LSS) (ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) في سياقها ، لكن هذا لا يستحيل ، وهو يحدث في الشعر الانكليزي مثلاً . ومع أن الطويل لا يتخذ الشكل :

(THL) ــ ــ ٥ ــ ٥ / ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ / ــ ــ ٥ ــ ٥ /)

في الشعر العربي ، فإن في أمثلة **الخليل** بيتاً مذهلاً قد يكون له دلالات عميقة . البيت هو التالي :

« هاجك ربع دارس باللوى لأسماء عفّى المزن والقطر »

ينسب **الخليل** هــذا البيت الى **الطويل** ، فإذا كتبت رموزه كانت كما يلي :

(THLS) (ــ ٥ ــ ــ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥

ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ / ٥=٥)

ولا يمكن أن ينتسب هـذا البيت الى الطويل إلا إذا حُدِّدت وحداته بالطريقة التالية :

(THLSD) (ــ ٥ ــ / ــ ــ / ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ / ٥ ــ ٥ ــ ــ / ٥ ــ ــ ٥ /

ــ ــ ٥ ــ ٥ / ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ / ــ ــ ٥ ــ ٥ / ٥
(٥=/

ويبدو هنا احتمال كون الشطر الأول نشأ من استخدام (ـــ ـــ ه ـــ ه) ثلاث مرات ووضع (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) في سياقها . ويصدق هذا على الشطر الثاني . ويقوي هذا الاحتمال الى درجة تكاد تبلغ اليقين أن الطويل يتألف في الشعر العربي في حالات كثيرة جداً بالشكل التالي :

(TCAP) (ـــ ـــ ه ـــ ه / ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه / ـــ ـــ ه ـــ ه / ـــ ـــ ه ـــ ه
ـــ ـــ ه ـــ ه / ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه / ـــ ـــ ه ـــ ه / ـــ ـــ ه ـــ ه)

أي من استخدام (ـــ ـــ ه ـــ ه) ثلاث مرات في كل شطر وإدخال (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) مرةً واحدة في سياقها .

٢٥ ـــ ١ ـــ ١ لعل هذا التصور لنشوء البسيط والطويل أن يكون أعمق التصورات دقة واحتمالاً . ويدعم ذلك كون إدخال (Q) في سياق تتكرر فيه (M) ظاهرة يتنبأ بها النموذج الرياضي ، وترد في الشعر الانكليزي وفي الشعر اليوناني ، بكثرة . كما تدعمه ظواهر إيقاعية شيقة في هذين البحرين . في البسيط ، من المدهش أنه حين يكون مجزوءاً فإن (فاعلن) فيه لا يمكن أن يطرأ عليها أي تغير . وذلك طبيعي في رأي هذا الكاتب، لأن غرض إدخال (فاعلن) في سياق (مستفعلن) هو خلق تغيير إيقاعي، وما دام هذا هو الغرض منها ، فمن المنطقي أن تبقى على هذه الصورة ولا يطرأ عليها تغيرات تفصيلية جديدة .

أما في الشكل التام للبسيط ، فإن (فاعلن) الأولى ، وفاعلن (فعلن) الثانية تتحولان بطرق شيقة. وبهذا يكتسب التشكل الجديد خصائصه المميزة وطبيعته الذاتية التي تفرقه عن الشكل الأصلي له تفريقاً واضحاً .

أما في حالة الطويل فمن المدهش والطبيعي في آن واحد أن ما يطرأ عليه من زحافات لا يغير الوحدة (ـــ ـــ ه ـــ ه) جذرياً ، وأن التشكل يجب أن يحتوي على (ـــ ـــ ه ـــ ه) (هكذا أو بشكلها (ـــ ـــ ه ـــ) أربع مرات . وبعد تحقق هذا الشرط يمكن أن يكون الجزء الذي يضاف

الى (ـــ ه ـ ه) الثانية (ـ ه) أو (ـ) أي (ــ ه ـ ه / ـ)
أو (ــ ه ـ / ـ ه) وهذه هي في الواقع كل الزحافات الممكنة في هذا البحر (بشكله الشائع في الشعر العربي)[44] .

يبقى أن يقال إن التصور المناقش هنا لا يخرج عن كونه تصوراً نظرياً، ورغم وجود ظواهر تمنحه درجة كبيرة من السلامة ، يظل تأكيد صحته المطلقة مستحيلاً من وجهة نظر الباحث الجاد .

٣٦ ـ ثمة نقطة أخيرة تتعلق بالنموذج الرياضي ، وتبلور معطياته في الأنظمة الإيقاعية المختلفة ، ينبغي أن تناقش . قيل سابقاً، إن النموذج يسمح بتشكل الوحدتين (LLS) (SLL) . لكن استقراء الشعر العربي والشعر الانكليزي يكشف ظاهرة شيقة ، هي أن كلا الشعرين ، على الأقل في الأنماط الإيقاعية الأساسية فيها، لا يطوّران الوحدتين المذكورتين، ولا يؤلفان بحرين متميزين باستخدامها. ويبدو أن الشعر الانكليزي بالذات يقاوم تشكل مثل هاتين الوحدتين . أما الشعر العربي ، فقد ترد فيه صور من تشكلات إيقاعية قليلة الاستخدام ، ترتكز على (LLS) ، وصور أخرى تحدث فيها (SLL) . ومن الشيق أن باحثاً معاصراً في إيقاع الشعر الانكليزي يتخذ أساساً جذرياً لعمله كله وجود مقطع منبور واحد فقط في أي وحدة إيقاعية ، أما عدد المقاطع غير المنبورة فيمكن أن يكون واحداً أو أكثر من واحد .

يبدو أن الباحث هنا يجب أن يُخرج عنصري المزدوجة (L ، S) عن كونهما المجرد ، ويعيّنهما بالاستناد الى خصائص لغوية . ويمكن لهذين العنصرين ، كما أشير سابقاً ، أن يتغايرا كمّياً ، أو نوعياً ، واذا كان تغايرهما كمياً ، كما هي الحال في اليونانية ، فإن (S) يمكن أن تمثل المقطع القصير ، بينما تمثل (L) المقطع الطويل. واذا كان تغايرهما نوعياً، يرتبط بالنبر ، فإن (S) تمثل المقطع غير المنبور ، بينما تمثل (L)

المقطع المنبور . أما اذا كانت أسس التغاير غير مقررة ، كما في العربية، فإن (S) يمكن أن تمثل النواة (ـ ه) بينما تمثل (L) النواة (ـــ ه) .

باستخدام المصطلحات الخاصة لكل من هذه اللغات ، اذن ، يمكن أن تصاغ الملاحظة المقررة أعلاه كما يلي : رغم ان النموذج الرياضي يسمح بتشكل (LLS) (SLL) فإن الشعر اليوناني لم يطور وحدة أساسية تتألف من تتابع مقطعين طويلين ثم مقطع قصير ، أو وحدة يعكس فيها ترتيب هذه المقاطع. كذلك لم يطور الشعر الانكليزي وحدة أساسية تتألف من تتابع مقطعين منبورين ثم مقطع غير منبور أو وحدة تنشأ عن قلب ترتيب هذه المقاطع . ويصدق هذا على الشعر العربي بشكل عام ، إلا أن ثمة صوراً إيقاعية فيه يمكن أن توصف عن طريق استخدام وحدة تتألف من تتابع نواتين من (ـــ ه) ثم نواة من (ـ ه)، أو وحدة لها صورة معاكسة .

ومن الشيق تتبع هذه الظاهرة في أنظمة إيقاعية أخرى تستند الى مزدوجة أساسية . لكن مثل هذا التتبع ليس في طاقة كاتب هذا البحث،ويستحيل أن يتم إلا إذا تعاون على الدراسة عدد كبير من المختصين كلٌّ في نطاق اختصاصه . وتتأكد هنا ضرورة قيام ما يمكن أن يسمى « علم الإيقاع المقارن » على جهود جماعات من الباحثين المهتمين ليس بلغات العالم الرئيسية فقط : وإنما بكل اللغات التي طورت أنظمة إيقاعية على درجة شيقة من التعقد والغنى .

٢٦ ــ ١ يود هذا الكاتب أن يقدم تعليلاً مبدئياً للظاهرة المشار اليها، قد تكون هذه الظاهرة إنسانية عامة ، وتنبع من استجابات إنسانية عفوية لأنماط إيقاعية معينة دون أخرى . أي أن النفس الانسانية قد تكون ، لشيء في طبيعتها ، قادرة على الاستجابة لإيقاعات تتخذ نواة جذرية

يمكن أن يرمز لها بـ (+) [حيث (+) تشير الى توفر خاصة إضافية، مهما كان نوعها، (قد تكون الاستغراق الزمني أو الثقل)] مركزاً لها، ثم تنشأ حول هـذا المركز نواة ثانية أو أكثر، ليس فيهـا الخصيصة الإضافية (كأن يكون استغراقها الزمني أقصر أو تكون أخفّ)، ويمكن أن يرمز لها بـ (–). وقد تنحصر قدرة النفس الإنسانية على الانفعال في الاستجابة للإيقاعات التي تتألف وحداتها من (+) واحدة وعدد من (–)، بينما تعجز عن الاستجابة لإيقاعـات تتألف وحداتها من عدد من (+) و (–) واحدة أو أكثر. ولعلّ التصور الانساني للعالم والأشياء والله أن تكون له طبيعة نظيرة لما يحدث في الإيقاع. إذ يبدو أن الانسان عبر التاريخ تصوّر وجوده كله، وما يحيط به، في إطار مشابه، حيث يوجد، دائماً، في أي بنية، عنصرٌ جذري أساسي وحيد، يقع في مداره عنصر أو عناصر، أقل جذرية، متعددة. وقد لا يجدي تقديم أي عدد من الأمثلة على هذه الفاعلية الانسانية، للحاجة، دائماً، الى مزيد من الأمثلة. لكن التصور النووي للطبيعة، والتصور الديني الوحداني لله مركزاً، والشيطان عنصراً أقل جذرية، ثم الملائكة والبشر، والتصور اللاوحداني لتعـدد الآلهة ووجود إلـه مركزي، وتصور الإنسان لنفسه مركزاً للوجـود، يمكن أن تذكر أمثلة بسيطة لكنها قد تكـون ذات دلالات غنية. ثم ان هذا يبدو صحيحاً حتى في المجتمعات البسيطـة، كأن يتصور الساحر قوة مركزية أسمى من أي قوة فردية أخرى. لكن هذه الأمثلة، رغم سلامتها، لا تكفي لتأكيد كون الظاهرة الإيقاعيـة المناقشة ذات دلالات نفسية أو ميتافيزيقية عميقة. وإنما يثار الأمر هنـا لأن الظاهرة شيقة وطبيعية في أكثر من نظام إيقاعي.

٢٧ – أشير، في مفتتح البحث، إلى أن الدراسة ستركز عـلى الأنظمة التي تتخذ مزدوجة أساسية نقطة انطلاق لتطوير التشكلات الإيقاعية. لكن «علم الإيقاع المقارن» لا بد أن يحاول وصف الأنظمة الإيقاعيـة

التي لا تعتمد على مزدوجة أساسية ، إذا أراد أن يكون علماً شاملاً ، دقيقاً ، ومجـدياً ، ولعلّ التفريق المطروح هنا بين هذين النوعين من الأنظمة : ما يقوم على مزدوجة أساسية وما لا يقوم على مزدوجة ، أن يكون أسلم وأصدق وأعمق إيجابية من التفريق التقليدي الشائع في الدراسات العالمية بين الأنظمة التي تقوم على الكم (quality) والأنظمة التي تقوم على النبر (dynamic stress) . ومن الشيق أن الرأي الشائع يصف ما يقوم على النبر بأنه قائم على خاصة كيفية (quantity) ، وهكذا يقابل نوعين من الأنظمة : كمي وكيفي (quantitative-qualitative) . لكن هذا الكاتب يود أن يشكك في شرعية هذه المقابلة ، ويؤمن بأن أساسها أساس وهمي لا مسوغ له . ذلك أن الاستغراق الزمني (الذي يشكل عماد الأنظمة الكمية) هو في الواقع خصيصة كيفية . وليس هناك من مبرر دقيق لتسمية النبر خاصة كيفية ووصف الاستغراق الزمني بأنه خاصة غير كيفية مناقضة للأولى . الاستغراق الزمني هو خاصة كيفية ، تماماً كالنبر ، وإذ نمتحن الأمر عن طريق القياس ، يمكن أن نسأل: إذا كان إنسان طويلاً ، مستديراً ، أحمر الوجه ، كثيف الشعر ، فأي مبرر هناك لاعتبار طوله خاصة كمية مناقضة لاستدارته ، مثلاً ، أو لحمرة وجهه ؟ يبدو لهذا الكاتب أن الدراسات الإيقاعية خلال تاريخها الطويل قد أقامت تفريقاً زائفاً بين الاستغراق الزمني والنبر ، وسمت الأول كمياً والثاني كيفياً دون أساس علمي سليم . ولعل هذا التفريق الزائف أن يكون مسؤولاً الى حد كبير عن عدم نموّ دراسات الإيقاع المقارن .

أما الآن، فإننا في وضع جديد يسمح لنا بإلغاء التفريق الزائف والمقابلة الخاطئة . ولقد أظهرت هذه الدراسة أن النظام اليوناني (الذي يفترض أنه كمي)[٤٥] والنظام الانكليزي (الذي يقوم على النبر) لهما الأسس الإيقاعية ذاتها ويشتركان في أصول أكثر جذرية من أن تهمل[٤٦] . وفي هذا دليل على أن المقابلة بين الكم والكيف خاطئة . ولذلك تقترح هنا

المقابلة الجديدة بين ما يعتمد من الأنظمة على مزدوجة أساسية وبين ما لا يعتمد على مزدوجة .

٢٧ ــ ١ هكذا تُصنَّف الأنظمة التالية : العربي ، الانكليزي ، اليوناني ، والألماني في فئة (A) ، ويُصنَّف النظامان الفرنسي والياباني في فئة (B) . ذلك أن النظامين الأخيرين لا يتخذان مزدوجة أساساً لها، وإنما يقومان على عدد المقاطع المتوفرة في بيت شعري[٤٧] . أي أنهما يهتمان بمجرد الوجود الفيزيائي للمقاطع ، دون الاهتمام بالخصائص التي تمتلكها هذه المقاطع . فالمقابلة إذن هي بين الأنظمة التي تركز اهتمامها على الوجود المجرد ، الذي لا تهم خصائصه ، لعدد من المقاطع ، وبين الأنظمة التي تركز اهتمامها على خصائص معينة في المقاطع الموجودة في التشكل الإيقاعي. وينقسم النوع الأخير بدوره الى فئتين : **الفئة الأولى** (A_1) تستغل الخصائص المختلفة للمقاطع بتنسيقها في علاقات محددة،انطلاقاً من المزدوجة الأساسية (L ⟵⟶ S) ، بالطرق المناقشة سابقاً . **والفئة الثانية** (A_2) تعنى فقط بنوع واحد من المقاطع تتوفر فيه خصيصة معينة ، دون أن تهتم بالعلاقات التي تقوم بين هذا النوع والنوع الآخر من حيث العدد والاتجاه الأفقي للتتابع . بشكل أوضح يقوم النظام الإيقاعي (A_2) على ملاحظة عدد المقاطع من النوع (L) مثلاً في بيت شعري دون الاهتمام بالأنساق التي يشكلها وقوع (L) في سياق المقاطع من النوع (S) . وهذا النظام الإيقاعي هو نظام الشعر الانكليزي في مرحلة من مراحل تطوره (كما انه نظام شائع في الشعر الانكليزي الحديث) حيث يتألف التشكل الإيقاعي من عدد المقاطع المنبورة في البيت الشعري ، وليس من علاقات هذه المقاطع بالمقاطع غير المنبورة[٤٨] . أي أن الفئة (A_2) لا تعتمد على مزدوجة أساسية بالمعنى المحدد في مطلع هذه الدراسة. وبسبب من هذه الخصيصة يمكن ، في الواقع ، نسبة (A_2) الى النظام الثاني (B) وإخراجها من النظام الأول (A) . وفيما يلي من إشارات يقصد بالمصطلح

« النظام الأول » نظام المزدوجة الأساسية دون أن يشمل (A2) . ولعل أفضل الأدلة على شرعية المقابلة الجديدة المقترحة هنا ، وسلامة أسسها ، كون نوعي الأنظمة المقابلين مختلفين اختلافاً جذرياً من حيث طبيعة التشكلات الإيقاعية التي يولدها كل منها . وهذه حقيقة مهمة ، لأن اختلاف التشكلات الناتجة جذرياً يؤكد اختلاف الأسس التي يقوم عليها طرف المقابلة . وإذ يتذكر الباحث أن الأنظمة التي سميت «كمية» وتلك التي سميت « كيفية » تنتج التشكلات الأساسية ذاتها ، على الأقل من حيث الامكان : يتأكد أيضاً أن أسسها لا يمكن أن تكون مختلفة اختلافاً جذرياً . ومن هنا يظهر بوضوح زيف المقابلة التقليدية ، وسلامة المقابلة الجديدة .

أما اختلاف نوعي الأنظمة المقابلين فيبرز على أشده في كون النوع الأول يسمح بتوليد امكانيات متعددة (قد تكون لانهائية في الواقع) بينما يخلق النوع الثاني إمكانية واحدة فقط . وكلمة « إمكانية » هنا تستعمل لتصف إمكانية على صعيد إيقاعي : أي تشكلاً له خصائص إيقاعية داخلية في بنيته ذاتها تفرقه عن تشكل آخر . وتتوضح هذه الفكرة بوصف الفرق الجوهري بين النظامين المقابلين بالطريقة التالية : النظام الأول (A) يسند أهمية مطلقة لاتجاه التتابع الأفقي بين المكونات الإيقاعية ، أو عنصري المزدوجة (L---S) ، وينبع تمايز تشكل إيقاعي عن تشكل آخر من طبيعة هذا الاتجاه (بالاضافة الى عدد النوى وطبيعتها). أما في النظام الثاني (B) فإن اتجاه التتابع الأفقي لا يلعب دوراً في تحديد طبيعة التشكل الإيقاعي ، لأنه ليس هناك من تمييز بين العناصر المكونة للإيقاع . وينبع تمايز تشكل إيقاعي عن آخر في هذا النظام من العدد المطلق لحدوث المكونات الإيقاعية . في النظام الأول يكون لتغير عدد الوحدات الداخل في التشكل الإيقاعي أهمية جزئية ولا يمس التغير التركيب الإيقاعي للبيت الشعري . فتغير عدد الوحدات من (٥) الى (٤) لا ينتج

بحراً جديداً ، بل ينتج البحــر ذاته الذي يصبح رباعياً بدل أن يكون خماسياً . واذا رمز للبحر بـ (X) ولقيمته العددية بـ (Y) ، يمكن أن يمثل البحر في النظام الأول كما يلي :

$$(X_1 , X_2 , X_3 , X_4, \ldots X_n)$$

حيث ($X_1 = Y_1$ بينما $X_2 = Y_2$ وهكذا الى $X_n = Y_n$)

ومن الواضح هنا أن النــاتج في السلسلة كلها هو (X) أي البحر ذاته ، متخذاً قيمة عددية متغيرة . ولكي ينتج بحر جديد (M) لا يكفي إنتاج (x2 ، x3) ... الخ .. بل ينبغي تغيير التركيب النـووي لـ (X) بواحدة من الطرق المناقشة في هذه الدراسة (عد فقرة ١٩) .

أما في النظام (B) فإن البحر يتألف من ورود عدد من المقـاطع في بيت شعري ، ولا يمكن إدخال تغيير على البحر إلا بزيادة مقاطع جديدة أو إنقاص مقاطع ، دون أن يكون لمكان دخولها أهمية أو دلالة . فالتغير العددي ، هنا ، ذو أهمية مطلقة لأنه ، تبعاً للنظرية التقليديــة ، ينتج بحراً جديداً . لكن كلمة البحر ، أو التشكل الإيقــاعي أو (metre) في النظام (B) لها دلالة مختلفة تماماً عن دلالتها حين تطلق على النظام (A_1) ومن الغريب أن الــدارسين الأوروبيين يخفقون في إدراك هــذه الحقيقة الجوهرية . وبتمثيل ما يحدث في النظام (B) بالرموز ، يمكن أن توصف بحوره بأنها :

(P, S, F, R,...)

حيث $Q_1 = P$

$Q_2 = S$

$Q_3 = F$

$Q_4 = R$

وحيث (Q) تمثل بحراً يرد فيه عدد معين من المقاطع (١٢ مثلاً).

وتظهر المقارنة بين النظامين أن الأول (A_1) ينتج بحوراً هي :

(X, G, Z, U)

وأن كُلاً من هذه البحور يمكن أن يكون :

$X_1 , X_2 \ldots\ldots X_n$

$G_1 , G_2 \ldots\ldots G_n$

$Z_1 , Z_2 \ldots\ldots Z_n$

$U_1 , U_2 \ldots\ldots U_n$

بينما ينتج النظام الثاني (B) بحراً واحداً فقط [باستخدام كلمة البحر بالمعنى نفسه الذي تستخدم به حين تطلق في حالة (A)] وأن هذا البحر يمكن أن يكون :

$(Q_1 , Q_2 , Q_3 , Q_4 , \ldots\ldots Q_n)$

في النظام الثاني لا يُتصور وجود عملية الإبدال المناقشة سابقاً ، أو التجاوز الإيقاعي الموصوف، لأن كل تجاوز ينتج البحر نفسه بقيمة عددية متغيرة (أو ينتج بحراً جديداً حسب المصطلح التقليدي) . وكذلك يغيب مفهوم الوحدة الإيقاعية من النظام الثاني ، فيصبح أي تغيير ذا أثر على تركيب البيت الشعري كله . أما في النظام الأول ، فيمكن حدوث كل اتجاهات التجاوز المناقشة في فقرة (٢٢) من هذه الدراسة .

على صعيد التصنيف ، إذن ، يمكن أن توضع الأنظمة الإيقاعية اليونانية والعربية في فئة ، والنظامان الفرنسي والياباني في فئة أخرى مغايرة للأولى . أما التقسيم التقليدي الذي يفصل بين اليونانية والانكليزية ، وبين العربية والانكليزية ، ويضع النظام الفرنسي في فئة ثالثة ، فلا يبدو أنه يستند الى تحليل متعمق للأسس الجوهرية لهذه الأنظمة الإيقاعية . ولعل تبني التقسيم الجديد المقترح هنا أن يقود الى فهم أعمق للأنظمة الإيقاعية في العالم وإضاءة أكثرَ إجلاءً للعلاقات بينها .

٢٨ – يأمل هذا الكاتب أن تكون الدراسة المقدمة قد كشفت أبعاداً جذرية في الأنظمة الإيقاعية المدروسة . ويأمل كذلك أن يكون في هذا الكشف ما يُشعِر بأهمية المنهج المتبع في البحث ، وما يحفز على استكناه جوانب أخرى منه . ولعلّ الدراسة المطوّرة هنا أن تكون نجحت في إثارة الاهتمام بما سمته « علم الإيقاع المقارن » ، وفي وضع اللبنة الأساسية في فرع شيّق من فروع المعرفة الانسانية ، لن يُدرك غناه وطاقاته الى أن يكتنه آفاقه باحثون في الأنظمة الإيقاعية المختلفة في العالم .

إشارات

١ را . تقرير بول ماس (Maàs) الحديث نسبياً : « حالياً لا يوجد علم للايقاع المقارن . وأول مهمة لعلم كهذا ستكون مقارنة النظرية الوزنية البيزنطية بالنظرية اليونانية » .
Greek Metre, Eng. trans. by H. Llyod-Jones, Clarendon Press (Oxford, 1962), p. 2.

٢ را . تحديد الكمية في فقرة (٢٩ – ٣٠) .

٣ را . تحديد النبر في فقرة (٣٦ – ٣٧) .

٤ عد فقرة (٦) .

٥ الاستغراق الزمني للنطق بالقصير يعادل نصف استغراق الطويل تقريباً .

٦ يقول ماس إن التسارع « اذا قصدت الدقة ليس مشكلة وزنية ، ونحن لا نعرف عنه شيئاً . لكن بامكاننا أن نفترض أن البحر الثلاثي الملهاتي كان ينطق بسرعة أكبر بكثير من البحر الثلاثي في المأساة أو من المقاطع الملهاتية التي تمسخ المأساة » .
ورا . مقارنة غالن (Galen) لإيقاع النبض الإنساني بايقاع القدم (التفعيلة) العروضي .
على هذا الأساس يشغل القدم (⟶ – ٧) حوالي ثانية واحدة . ماس ، ورد ، ص : ٣٦ .
ينبغي أن نلاحظ هنا ان اختلاف الترتيب قد يكون له أحياناً أثر موسيقي إيقاعي خفيف ، وذلك حيث تحدث الـ (dieresis) لكن هنا هذا ليس خاصة أساسية في البحور وإن برز مثلاً في البحر التروكي (trochaic) را .
J. Malof, **A Manual of English Meters**, Indiana University Press (Bloomington, 1970), pp. 29-30, S 34.

٧ ورد ، ص : ٧٥ – ٧٣ .

٨ سا . ص : ٣٨ .

٩ سا . ص : ٢٤ .

١٠ سا . ص : ٢٣ .

١١ من هذه الأمثلة البيت التالي :

«They are all to blame they are all to blame»

الذي يقسمه ماير (Mayor) بالطريقة التالية :

«They are all/ to blame/ they are all/ to blame»

ويعتبره بيتاً من الايامبيك (iambic) حدث فيه ابدال (substitution) لوحدتين من الإيامب . (iambic) بوحدتين من الأنابيست (anapaest) أي (vvx) ⟶ دون أن يتنبه فيما يبدو إلى أن البيت يشكل انتظاماً إيقاعياً جديداً (يشبه تركيب البسيط في الشعر العربي) ودون أن يعتبره بحراً جديداً . را .

Chapters on English Verse, 2nd ed., AMS Press (New York, 1969)

ورا . مثلا آخر ص : ١٣٣ : « ... «I would kiss them...»

١٢ من الشيق أن يقارن هذا النسق الإيقاعي بالإيقاع في الموسيقى الحديثة . يبدو أن أسس تميز البحور هنا عن البحور الأخرى تتحد بأسس تميز الموسيقى الحديثة عن الموسيقى الكلاسيكية ، من حيث انتظام النقرة (beat) ، كما تظهر أعمال سترافنسكي « (Stravinsky) وكوبلاند (A. Copland) مثلا .

١٣ ورد ، ص : ١ — ٢ — ٣ .

١٤ را . مثلا التأثير العميق الذي يحققه بوب (Pope) بادخال قدم من النوع الأنابيست في سياق الأيامب في بيت يعتبره أروع بيت أسى كتبه ، مناقشاً في : .

G. S. Frazer, **Metre, Rhyme and Free Verse,** Methuen & Co., (London, 1970) pp. 26-27.

١٥ عن القيمة الإيقاعية لادخال (SSL) في سياق (SL) في الشعر الانكليزي ، را . سا . ص : ٢٧ . وعن ادخال (SL) في سياق (SSL) را . سا . ص : ٢٨ ، حيث يقول فريزر : إن ذلك يعود لا لغرض فني وإنما لعدم وجود تتابعات من الشكل (SSL) بوفرة في اللغة الانكليزية ذاتها .

١٦ را . مألوف ، ورد ، ص : ٦٥ . أستخدم هنا الرمزين (/ ، u) مخالفاً ما يستخدمه المؤلف فعلا لاعتبارات طباعية صرف . ولنفس الاعتبارات أقبل درجة من قلة الانتظام في الرموز التي أستخدمها للمقاطع خلال هذه الدراسة . لكن الرموز المستخدمة توضح دائماً حيث ترد ، بما يدرأ خطر اللبس والخلط .

١٧ ويمكن أن يكون التركيز خاصة فردية لا ثقافية ، ومن الشيق دراسة شعر عبيد بدقة لتحديد ذلك . وقد يقال إن قصيدة عبيد تمثل مرحلة أولية من مراحل تطور الرجز يبرز فيها انعدام قدرة الشاعر على تحقيق الانتظام المطلق في إيقاع قصيدته . لكن هذا الاقتراح ليس له في رأيي ، ما يسوغه أو يشعر بمفعوليته .

١٨ وإيمان الأخفش بوجوده لا ينفي ندرته في الشعر الجاهلي ، ويظل التفسير المقترح ، لذلك ، معقولا .

١٩ لكن هذا لا يفترض أن تكون التغيرات الإيقاعية نفسها وليدة وعي مطلق وجهد متقصد . إن أدونيس نفسه ليس واعياً لطبيعة التحولات الموجودة في القصائد المناقشة ، كما ظهر من مناقشة للأمر معه في بيروت بتاريخ ١٠ — ٧ — ١٩٧٣ .

٢٠ را . أمثلة أخرى مشابهة في « زهرة الكيمياء » « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ، الأعمال الكاملة ، ط م ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧١) ج٢ ، ص : ١١ .

٢١ سا . ، ص : ١٢ .

٢٢ من الواضح أن البيت الثالث يمكن أن ينسب إلى الخفيف ، لكن مداليل التغير تبقى ذاتها .

٢٣ سا . ، ص : ١٣ .

٢٤ سا . ورا . أمثلة أخرى للتغيرات المشار اليها هنا في « شجرة الصباح » ص : ١٩ ؛ و« الصقر » ص : ٣٠ .
« حجر ميت القوادم والموت يسرج أفراسه ... » .
٢٥ تدعم هذه الملاحظة الفرضية المطروحة هنا ، وهي أن التركيز على البحور الستة سيؤدي إلى تغييرها حتماً . فتركيز أدونيس على المتدارك يرتبط بوضوح بالتغييرات الكثيرة التي طرأت على هذا البحر في شعره .
٢٦ سا . ، ص : ٣١ . ورا . مثلا آخر على غلبة (ـ ـ ه ـ ه) في البيت « فحنا فوقها يغذي متاهاته ويغذي الصخور » ص : ٤١ ؛ و « حجر ميت القوادم .... » .
٢٧ سا . ، ص : ٣٢ .
ورا . ص: ٤١ « يكتب الصقر للفضاء لمجهوله السخي
سائلا عن مكان كشريانة نقي
يومىء الصقر للصقور » .
٢٨ سا . ، ص : ٦٠ ؛ را . أيضاً « أسمع مثل الحنين مثل نبض الليونة في صخرة لا تلين » ص : ٦٣ .
٢٩ سا . ج١ ، ص : ٤٥٣ .
٣٠ سا . ج٢ ، ص : ٥٤ .
٣١ سا . ، ص : ٥٥ .
٣٢ سا . ، ص : ٥١ .
لكن دخول (ـ ه ـ ـ ه) في سياق (ـ ه ـ ه ـ ـ ه) دون أن يطور الأمر إلى تركيب متكرر يحدث كذلك . في البيت التالي لعبد الصبور مثل لذلك :
« وصفرة بينها كالموت كالمحال »
على قراءة بينها ، لا بينها) . را . شجر الليل ، دار الوطن العربي ، (القاهرة ، ١٩٧٢) ص : ٩٦ .
٣٣ ورد ، ص : ١٥٣ . ورا . نقد النويهي الممتاز لعمل الملائكة ، ورد ص : ٢٤٩ — ٣٠٩ . أود أن أشير هنا إلى أن نقدي يكرر بعض نقاط النويهي ، لكنني اخترت أن أثبت تعليقي لسببين : الأول هو أنني عدت إلى كتاب النويهي بعد انتهائي من تحضير بحثي للنشر ، حين تفضل المؤلف فأرسل لي نسخة من الطبعة الثانية بعد لقائنا في فيلادلفيا عام (١٩٧٢) ، والثاني هو أن التقاء آرائنا يقوي الحجة ضد عمل الملائكة .
٣٤ ورد ص : ٦٦ .
٣٥ سا . ص : ٦٥ .
٣٦ را . من أجل الأمثلة ، ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٦٤ — ٤٦٧ .
٣٧ — ورد ، ص : ٦٨ .

٣٨ – سا . ص : ٦٨ – ٦٩ .
٣٩ سا ، ص : ٧٣ – ٧٤ .
٤٠ را . مقالة « الإيقاع » (Rhythm) في **Encyclopaedia Britanica**
وفي P.A. Scholes, **The Oxford Companion to Music,** 9th ed. Oxford U.P. (London, 1955).
و A. Copland, **Our New Music,** McGraw-Hill (New York, 1941). p. 19.

٤١ ورد ، ص : ١١٢ .
٤٢ عدا هذه النقاط الجزئية ، تخطىء الملائكة فهم الأساس الجذري لعمل الخليل . فهي تقرر أن عمل الخليل وأوزانه ، استقرأت الشعر العربي « وحصرته كلـــه ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون » سا . ، ص : ٧٩ . وفي قولها هذا درجة من الجهل تبرر الشك في عملها كله وفي صحة معرفتها بالحقائق التي استند اليها الخليل في عمله . را . في تفصيل هذه النقطة ، يلي ، فقرة (٦٧ – ٦٨) .
٤٣ را. النقد القاسي الذي يوجهه ماير إلى آبوت (Abbott) لعمله هذا ، في : ورد ، الفصل الثالث .
٤٤ تستخدم في المناقشة الحاضرة لغة الزحاف ومفاهيمه لا إيماناً بصحتها ، بل محاولة لتسهيل ايضاح الفكرة المناقشة . يمكن وصف الظواهر ذاتها باستخدام مفهوم الوحدات الايقاعية والتجاوب الإيقاعي الذي يناقش في فقرة أخرى (فقرة ١٤ – ٢) .
٤٥ ثمة محاولات حديثة لاثبات قيام الشعر اليوناني وإيقاعه على النبر . را . أفضل هذه المحاولات في W. Sidney Allen, «Prosody and Prosodies in Greek», Transactions of the Philological Society, (1966), pp. 107-148.
٤٦ وهل أدل على ذلك من أن الثاني نبع من الأول وتبنى بحوره ونظامه الأساسي ، ومن أن النظام البيزنطي (وهو يقوم على النبر) تطور من النظام اليوناني ؟ را . في ذلك ماس ، ورد ، ص: ١
٤٧ را . في العروض الفرنسي :
Maurice Grammont, **Petit Traité de Versification Française,** Armond Colin (Paris, 1964).

وفي العروض الياباني :
Kenneth Yasuda, **The Japanese Haiku,** Charles Tuttle Co. (Tokyo, 1957) pp. 79-90.
R. Brower & E. Miner, **Japanese Court Poetry,** Stanford U.P. (Stanford, 1961) pp. 50-78, 413-421.

٤٨ في الشعر الانكليزي مرحلة قام فيها الايقاع على عدد المقاطع فقط ، فهو هنا ينتسب إلى الأنظمة التي تصنف في فئة (ب) را . ، لتفصيل النقطة ، يلي ، فقرة (٣٦)

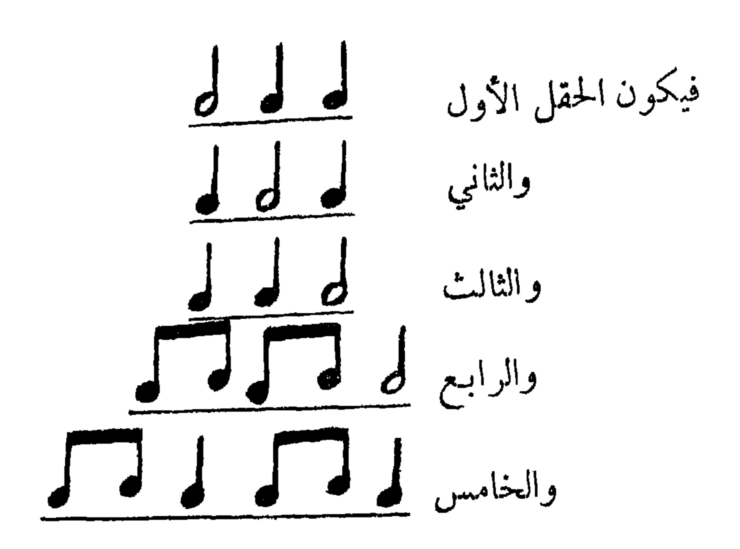
الكم والنبر في الايقاح الشعري

الفَصلُ الرّابع

٣٩ – من الشيق أن **الخليل بن أحمد** ناقش وزن الشعر العربي في إطار المتحرك والساكن أولاً، ثم المركبات الصوتية التي تنتج عن اجتماعها، دون أن يشير في أي موضع من عمله الى وجود مزدوجة صوتية أخرى هي التي حددها اليونانيون بالمقطع القصير والمقطع الطويل : (٧) (–) على التوالي . وتابع العروضيون العرب عمل **الخليل** ؛ ولم تُنَمَّ فكرة المقطع في العربية ، على الأقل بمعناه اليوناني ، الى أن أدخل بعض المستشرقين هذا المفهوم في تحليلهم للعروض العربي . ومن الشيق أيضاً أن عمل المستشرقين ، ومن تبنى نظرياتهم من الدارسين العرب ، لم يسهم حتى الآن إسهاماً ذا قيمة في مساعدتنا على فهم الأسس الإيقاعية في الشعر العربي فهماً أفضل مما يوفّره نظام **الخليل** . لقد أدّت النظرية الكمية حتى الآن الى تعسّف وقسر يتجاوزان بدرجات كل وجوه القسر التي وردت في عمل **الخليل** . ومن المدهش في الواقع أن بعض المستشرقين لا يجد حرجاً في تشويه صورة الشعر العربي كلها ، كما تنعكس في تفعيلات **الخليل** ، من أجل إخضاع هذه التفعيلات لنظام المقطع والمزدوجة: قصير – طويل[1] . ويصدق هذا ، إنما الى حد أقل بدرجات ، على عمل الدارسين العرب[2] الذين استخدموا مقولات المستشرقين في عملهم .

طرح بعض المستشرقين ، من خلال فكرة المزدوجة المذكورة، مفهوم

الكمية في تفسير الأسس الإيقاعية للشعر العربي ، ونال المفهوم تقبّلاً واسعاً في أوساط كثيرة ، حتى ليصعب أن يقرأ المرء كتاباً عن الشعر العربي دون أن يجابَه ، فوراً ، بالتقرير الواثق اللهجة بأن الإيقاع العربي ذو أساس كمي . لكن مفهوم الكمّ لم يُشرح شرحاً منهجياً وافياً . كل ما حدث هو أن التفعيلات الخليلية ، في شكلها الكامل وبعض زحافاتها ، وُصِفَت عن طريق المزدوجة (قصير — طويل) ، بكل ما في ذلك من تعقيد وانعدام للانتظام النظري وغموض . لهذا السبب ستحاول هذه الدراسة أن تناقش فكرة الكمية ودلالة أن يكون الإيقاع كمياً ، ثم تحاول أن تجيب على السؤال : هل لإيقاع الشعر العربي أساس كمّي .

٣٠ — تنبع فكرة الكمّ من قياس الزمن . وهي أساس جذري في الموسيقى ، إذ أنّ العنصر المكوِّن في التأليف الموسيقي ، المقياس، يشغل زمناً معيناً يسمى « الزمن الكامل » ، ويفترض أن كل حقل أو مقياس موسيقي يشغل الزمن نفسه . لكن الزمن يمكن أن يُشغَل بنغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر ، وعندها يكون زمن النغمات المجموعة زمناً كاملاً . أما في الشعر فإن مفهوم الزمن الكامل لم يبرز في هذا الشكل في أي من الأنظمة الإيقاعية المعروفة ، وبدل ذلك يأخذ مفهوم الكم في الإيقاع الشعري وجهاً آخر ، إذ ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما، نظرياً ، زمن يستغرقه في النطق ، يعادل نصف زمن الثاني . النوع الأول هو المقطع القصير (٧) والنوع الثاني هو المقطع الطويل (—) ، وتتألف من اجتماعهما وحدات يُفترَض أنها تشغل الزمن نفسه ، لكن هذا بذاته ليس وحده سر تعادلها ، وإنما السر هو ترتيب المقاطع في كل وحدة . وفي هذا يختلف مفهوم الكمية في الشعر اختلافاً جذرياً عنه في الموسيقى . لأن الحقل الموسيقي لا يُشترَط فيه إلا أن يستغرق زمناً معيناً (×) تشغله نغمات يمكن أن يختلف ترتيبها اختلافاً مطلقاً

٣٠ ـ ١ السكم في الإيقاع الشعري :

على صعيد نظري ، اذن ، يبدو أن إقامة نظام إيقاعي كمّي ، بالمعنى الموسيقي للكم ، لا يمكن أن يتحقق إلا اذا توفر الشرطان التاليان :

١ ــ أن تتوفر ، على الأقل ، مزدوجة كمية تكون العلاقة بين عنصريها قابلة للتحديد الواضح الدقيق ، من حيث الاستغراق الزمني لكل منهما . والمزدوجة هي أبسط أشكال التغاير الكمي الذي يشترط توفره . وقد تكون عناصر الكمّ أكثر من طرفي مزدوجة . كأن تتوفر عناصر أخرى ؛ تمثل أجزاء منتظمة ، زمنياً ، من عنصري المزدوجة : أي ١/٢ ، ١/٤ ، ١/٨ ، ١/١٦ ، الخ .. كما هي الحال في النظرية الموسيقية .

٢ ــ اتخاذ أي تشكل إيقاعي ناتج صورةً خالصةً كمياً ، وتحقق الصفاء الكمي على أساس التعادل ، لا بين العناصر الزمنية الصغيرة ،

وانما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الصغيرة في تشكيل متميز . وفي مثل هذا الصفاء الكمي لا تسند أي أهمية لترتيب المكونات الزمنية ضمن الوحدة المستقلة ويقرر وجود التعادل الكمي بين وحدتين مثل ($\overrightarrow{SSL}$) ، ($\overrightarrow{LSS}$) رغم الاختلاف في ترتيب النوى فيها .

أما اذا أقيم نظام إيقاعي (A) يحقق الشرط (١) ولا يحقق الشرط (٢) فإن وصفه بأنـــه **كمي** وصف غامض الدلالة . ذلك أن **الكمية** مصطلح موسيقي ثابت الدلالة ، وليس من الدقة في شيء إطلاق هذا المصطلح على ظاهرة لا تحقق شروط الكميـة في التأليف الموسيقـــي . والدلالة الدقيقة للمصطلح « كمّي » حين يطلق على النظام (A) لا تتجاوز كون النظام يستغل خصيصة جذرية للمكونات الصوتية للغة (مقاطعها) هي استغراقها الزمني ، في خلق المزدوجة الإيقاعية التي تشكل الأساس الجذري للانتظام النغمي في الشعر . ووصف خاصة الاستغراق الزمني ، في هذه الحالة ، بأنها خاصة كمية للمكونات اللغوية تميزها عن الخصائص الكيفية الأخرى لهذه المكونات ، وصف يقيم تفريقاً لا أساس علمياً له ، كما يقترح هذا البحث في فصل آخر[٣] .

٣٠ ـــ ١ ـــ ١ تظهر دراسة الأنظمة الإيقاعية التي يفترض ، تقليدياً، انها كمية أن مفهوم الكم فيها يتخذ شكلاً آخر[٤] . فالانتظام المطلق خاصة موسيقية لكنه ليس خاصة إيقاعية في الشعر . ذلك أن أي نظام كمي ، كما أظهر النموذج الرياضي ، لا يحتمـــل إيراد وحدات في البيت نفسه متعادلة كمياً ، لكن ترتيب النوى فيها يختلف اختلافاً جذرياً ، إلا ضمن حدود الانتظام الكمي من الشكل :

SL SL SL SL LS SL LS SL LSS SL (IQP)

انتظام نادر الحدوث في الشعر ، إن لم ينتفِ وجوده إطلاقاً . وما يحدث عادة هو أن تسيطر وحدة معينة على التشكل الإيقاعي ويسمح بدخول وحدة هي قلب لها في سياقها ، كما يظهر النموذج الرياضي . ويلاحظ أيضاً أن الإيقاع الشعري يقتصر على تأليف الوحدات بشكلين أحدهما عكس للآخر ، ولا يستطيع تجزيء النوى (المقاطع مثلاً) الى نصف زمن وربع زمن وثمن زمن وجزء من ١٦ من الزمن وجزء من ٣٢ من الزمن.

هذه فروق جذرية الأهمية بين مفهوم الكمية في الموسيقى ومفهوم الكمية في الإيقاع الشعري . لكن الفرق الجوهري بين هذين المفهومين للكمية هو الفرق الذي ذكر سابقاً ويؤكَّد هنا: الوحدة الوزنية في الشعر، بخلاف المقياس الموسيقي ، يجب أن تحقق شرطاً جوهرياً لكي تتعادل إيقاعياً مع وحدة أخرى : هو أن يكون ترتيب النوى فيها من نمط معين دون آخر . فالوحدة ($\overrightarrow{LS}$) لا تعادل الوحدة ($\overrightarrow{SL}$) من حيث دورها الإيقاعي ، كما يظهر النموذج الرياضي المطوَّر في هذا البحث . وإهمال هذه الحقيقة إهمال لأساس جذري في الإيقاع الشعري يقود الى تعميات خاطئة وإطلاق مصطلحات لا دلالة دقيقة لها [٥] .

٣١ — الكم في اليونانية والعربية :

تتحدد القيمة الكمية للمكونات الايقاعية في الشعر اليوناني بطبيعة الحرف الصائت . يقول **ماس** :

« المقاطع التي حرفها الصائت طويل تعتبر طويلة (طويلة بذاتها ، بشكل طبيعي) ، بغض النظر عن الحروف الصامتة التي يتشكل منها المقطع .

والمقاطع التي حرفها الصائت قصير ، تعتبر قصيرة ، بغض النظر

عن عدد الحروف الصامتة التي تسبق الصائت ، ما دام لا يفصل بين هذا الصائت والصائت التالي له أكثر من صامت واحد . فإذا فصل بين هذين الصائتين أكثر من صامت ، اعتبر المقطع طويلاً (طويلاً بالوضع بحسب موقعه) »[6] .

ومن هذا التحديد تبدو أهمية طبيعة الحروف الصائتة ، أولاً ، ثم أهمية علاقة الحروف الصائتة القصيرة بالحروف الصامتة والتابعات التي تظهر فيها الصوائت . ويدرك ، من هنا ، قصور رأي **مندور** الذي يقول إن « نظام الشعر الكمي إنما يقوم على الحروف الصائتة ، فهي وحدها التي يحسب لكمها حساب وأما الصامتة فهم يهملون كمها الزمني »[7] . وإظهار قصور رأي **مندور** ذو أهمية ، لأن **مندور** ، على أساس من هذا الرأي، ينكر أن يكون الشعر العربي كمياً ، ويقول ان العبرة فيه « ليست باختلاف كمّ المقاطع بل بوجود مقاطع تحمل ارتكازاً ... وأخرى لا تحمله ... »[8] متابعاً :

« ثم ان اللغة العربية ... تتميز برجحان الحروف الصامتة [9] فيها... ولئن كانت أوزان الشعر الكمي قد استقامت حسابياً بالرغم مما في إهمال كم الحروف الصامتة من عيب، فإن هذا الإهمال سيؤدي عند تطبيقنا للنظرية نفسها على اللغة العربية الى استفحال هذا العيب »[10] .

رأي **مندور** وصف هنا بالقصور ، وليس بالخطأ الكلي ، فليس هناك من شك في أن تمييزه الأساسي بين الصائت والصامت تمييز مُجْد . لكن استخدامه للتمييز لا يقود الى نتائج دقيقة . لقد أظهر البحث الحالي أن للحروف الصامتة أهمية قصوى في إيقاع الشعر العربي ، لكن هذه المَصُوْتات[11] لا توجد منعزلة،في حالة فراغ ، عن المَصُوْتات الصائتة . والمصوْت الصامت ، في إيقاع الشعر العربي ، يلعب دورين مختلفين ،

تبعاً لكونه مرتبطاً بمَصُوْت صائت قصير (الفتحة ، الضمة،الكسرة) أو بصائت طويل [الألف ، الواو ، الياء ، (ساكنة)] ، أو بالسكون. وهذا التمييز بين حالات الصامت جذري في أهميته. إذ أن القاعدة الأساسية لنظرية التجاوب الإيقاعي ، المقدمة في هذا البحث ، تقرر أن وحدتين إيقاعيتين تتجاوبان اذا بقي عدد المتحركات فيهما واحداً وبقي اتجاه العلاقة بين النوى واحداً بحيث يظل التتابع (ــ ــ ه) في موضعين متناظرين . وحين تذكر كلمة المتحركات هنا ، تقصد ، في الواقع حالة من حالات المَصُوت الصامت ، هي كونه مرتبطاً بصائت قصير (بَ ، بُ ، بِ) . أما في الحالتين الأخريين فللصامت دور مختلف جذرياً في إيقاع الشعر . وتأثير ارتباط المَصُوْت بالسكون على التركيب الصوتي للغة تأثير مهم ، ذلك أن الصامت في هذه الحالة لا يشكل مقطعاً بنفسه ، وانما يفرض طريقة تجمع مقطعية جديدة على الكلمة ، يصبح هو فيها جزءاً من مقطع آخر مُكوّنه الأول صامت آخر مرتبط بصائت قصير. في الكلمة «ضَرَبَ» مثلاً ، يشكل الصامت (ض + الحركة) مقطعاً مستقلاً قصيراً،وكذلك يفعل الصامت (ر + الحركة) ، والصامت (ب + الحركة) . لكن تحول الصامت (ر) عن ارتباطه بالحركة الى ارتباط بالسكون (رْ) (الكلمة «ضَرْبٌ») يغير التركيب المقطعي للكلمة ، فيختفي منها المقطع (ر + ...) لينضم الصامت (ر) الى الصامت (ض + الحركة)، مشكلين مقطعاً جديداً هو (ضَرْ) وهو مقطع طويل .

وباستخدام مصطلحات ماس يمكن وصف هذا المقطع الجديد بأنه طويل بالوضع (بحسب موقعه) ، وليس طويلاً بالطبيعة ، لأن صائته قصير . ويستقي هذا المقطع طوله ، تماماً كما يحدث في المقاطع اليونانية القصيرة الصائت حين تصبح طويلة بالوضع : أي لأن بين صائت المقطع [الفتحة على الـ (ض)] وبين الصائت التالي له أكثر من صامت واحد : (الراء) الساكنة ثم (الباء) التي يأتي بعدها الصائت الثاني . ويلعب التنوين في

العربية دور الصائت تماماً . ولقد أدرك الخليل بعبقرية مدهشة ، هــذه الحقيقة الجذرية حين وضع نظامه العروضي . لكن ثمــة فرقاً واسعاً بين العربية واليونانية ، يتمثل في كون اليونانية تهمل ، حسب تحديد **ماس** ، دور عدد الصوامت في المقطع (اذا كان الصائت نفسه طويلاً)، وعدد الصوامت في المقطع في حالة معينــة من حالات كون الصائت قصيراً . والعربية ، على العكس ، لا تهمل عدد الصوامت أو طبيعتهـا ، سواء أكان الصائت نفسه قصيراً أو طويلاً. إذ أن لكل عنصر صوتي في العربية دوراً يلعبه في تشكيل الإيقاع الشعري[١٢] .

الإيقاع العربي يفرق بين دور الصامت والصوائت في الكلمة التالية : (مُستَسلِمٌ) بشكل يجعلها تتجاوب إيقاعياً[١٣] مع الكلمة(مُستَلِمٌ)لأن دور الصوامت فيهما واحد،واتجاه التتابع الأفقي لهما [باعتبار موضع الجزء (ـــ ٥)] واحد . أي أن دور الصامت (سْ) الثانية في (مستسلم) يتحدد لا بقيمتها الكمية ولا من حيث علاقتها بصامت معين ، وإنما على أساس حالتهـا (تجردها عن الصوائت) وموضعها في التتابع الأفقي بالقياس الى (ـــ ٥). ويعني هــذا أن دور هذا العنصر الصوتي (سْ) هو ذاته دور الصائت الطويل (ا) في الكلمة (مُسْتَا لِمٌ) . وتوحد دورهما لا علاقة له بكون أحدهما صائتاً والثاني صامتاً ، وإنمــا ينبع من الحالة الوجودية لهما ، أي عدم ارتباطهما بصائت قصير (فتحة ، كسرة ، ضمة) . فالتفريق الأساسي في إيقاع الشعر العربي ، واللغة العربية ، ليس بين الصائت والصامت ، أو بين كمّ الصائت القصير والطويل ، كما هي الحال في اليونانية ، وإنما بين الخصائص الصوتية للصوامت : كونها مرتبطة بصائت قصير أو مستقلة عنه : أي كونها متحركة أو ساكنة .

اذا استخدمت المزدوجــة (قصير ــ طويل) في وصف الكلمتين المدروستين ، صعب اكتشاف مبرر تجاوبهما الإيقاعي على أساس كمي .

(مُسْتَسْلِمٌ) تتألف من : { ـ ٥ | ـ ٥ | ـ ـ ٥ | ـ ٧ ـ |

و (مُسْتَلِمٌ) تتألف من : { ـ ٥ | ٧ ـ | ٧ ـ | ـ ٥ |

والفرق بينهما واضح ، لأن الثانية تحوي مقطعاً قصيراً في مكان مناظر لمقطع طويل في الأولى ، فالتعادل الكمي بينهما معدوم . وقد يقال : إنّ النقص الكمي ممكن في هذه الحدود ؛ لكن قبول هذا يجعل فكرة التعادل الكمي ذاتها ضئيلة القيمة في الإيقاع الشعري ، وسرعان ما يتأكد ما يقال هنا إذ يلاحظ أن العربية تسمح بتجاوب (مُسْتَسْلِمٌ) مع (مُسَلِمٌ) (على افتراض وجود كلمة كهذه) . ويعني هذا أن الكمّ (ـ/ـ/٧/ـ) يعادل (٧/٧/٧/ـ) . والاضطرار الى قبول هذا التفسير الكمي ، مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة ، يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في دراسة إيقاع الشعر العربي . ويكفي أن يُسأل هنا : كيف نبرر اعتبار (٧٧٧ـ) تحولاً لـ (ـــ٧ـ) ، لا تحوّلاً لـ (ـ٧ــ) ؟ وفي غياب أي تبرير لذلك،وإمكان كون (٧٧٧ـ) تحولاً لـ (ـ٧ــ) ، يُسأل : وهل تصلح (ـ٧ــ) للحلول محل (ــ٧ـ) ؟ والجواب : نظرياً ، ينبغي أن يكون بالإيجاب لكي يسلم التفسير الكمي . لكن الواقع الشعري ، ونظرية الخليل ، والنظرية المقترحة في هذا البحث ، تؤكد ان (ـ٧ــ) لا يمكن أن تحل محل (ــ٧ـ) رغم تعادلها حسب التفسير الكمي . وبانتفاء هذه الإمكانية، يصبح التفسير الكمي أقل جدوى مما بدا عليه حتى الآن .

٣١ – ١ نتيجة أساسية :

إن اتحاد طبيعة المقطعين (قَاْ) و (لَتْ) في الكلمة (قالتْ) واعتبارهما طويلين ، رغم اختلاف طبيعة الصائت وكمّه فيهما ، ينفي شرعية النظرية الكمية نفياً قاطعاً . فإذا عجزنا عن التفريق بين المقطعين على أساس طبيعة الصائت فيهما،واضطررنا الى اعتبارهما من طبيعة واحدة ، لا بد أن نستطيع تحديد أساس جديد لكونهما متحدَيْ الطبيعة . وهذا الأساس – الذي لا يمكن أن يكون طبيعة الصائت – يمكن أن يكون شيئاً يتعلق بطبيعة العنصرين (قَ) و (لَ) لأن فيهما خصيصة مشتركة ، وشيئاً يتعلق بطبيعة العنصرين (اْ) و (تْ) لأن فيهما خصيصة مشتركة . وبتحليل الخصائص المشتركة بين (قَ) و (لَ) ثم بين (اْ) و (تْ) يُدرَكُ أن الخصيصة التي توحد دور عنصري الثنائية الأولى هي وجود الحركة عليهما . ويدرك أيضاً أن العامل الذي يوحّد دور عنصري الثنائية الثانية ، هو انعدام الحركة وظهور السكون عليهما. أي أن التحليل المدقق يقود الى وجوب التفريق الجذري بين الحركة والسكون ، وهو المبدأ الذي اعتمده **الخليل** في نظامه . ولعل في هذا دليلاً جديداً على عبقرية هذا العالم الفذ .

ما تؤكده هذه النتيجة هو أن المستشرقين ، **وابراهيم أنيس** ، حين ظنوا انهم يرفضون أسس عمل **الخليل** وتفريقه بين المتحرك والساكن ، كانوا في الواقع يؤكدون ، من حيث لا يدرون ، أن هذا الأساس هو الأساس الجذري الحق لتحليل اللغة العربية وإيقاع الشعر العربي ، وان وجود المقاطع بالمفهوم اليوناني يستقي من ارتباط الصوامت بالحركة أو عدم ارتباطها بها ، وأن تميز المقاطع الطويلة الى نوعين (أو أكثر) قائم على ارتباط الصوامت فيها بالسكون والحركة .

٣٢ – في ضوء المناقشة المختصرة المقدمة أعـلاه ، يصبح السؤال الجذري في دراسة إيقاع الشعر العربي هو : هـل الشعر العربي شعر كميّ بالتحديد المقدم سابقاً ؟ هل يتوفر في العربية الشرطـان الأساسيان لنشوء نظام كميّ في الإيقاع ؟

من الواضح أن السؤال : هل العربية ، لغةً ، تتشكل من وحدات لها قيم كمية معينة ومن اجتماع هذه الوحدات ؟ سؤال ضئيل الأهميـة . فالعربية ، ككل اللغات ، تتألف من مكونات صوتية تشغل زمنـاً معيناً حين تنطق . الكمية ظاهرة فيزيائية في النطق الانساني ، ووجودها شرط طبيعي مرافق لنشوء اللغة . السؤال الأساسي هو : هل تعمد العربية الى استغلال القيم الكمية لمكوناتها الأساسية بتنسيقها بطرق معينة تنشأ عنهـا التشكلات الإيقاعية المختلفة التي تحقق شروط التعـادل الكمي في النظرية الموسيقية ؟

للإجابة على هذا السؤال ينبغي أن نحاول ١ – اكتشاف وجود مزدوجة أساسية كمية في الشعر العربي واللغة ، ثم ٢ – اكتناه أسس التعـادل الإيقاعي بين الوحدات التي يمكن أن تحل في المواضع ذاتها من التشكـل الإيقاعي .

١ – حاول بعض المستشرقين ، كـما أشارت هذه الدراسة ، تحديد المزدوجة الأساسية للكمية بالمقطع القصير – والمقطع الطويل . لكن الوصف الذي قاد اليه اعتماد هذه المزدوجة لا يعين على فهم التشكلات الإيقاعية العربية فهماً عميقاً . كما أن النتائج الكلية لهذا الوصف لم تنتظم تنظيماً دقيقاً متناسقاً تحدَّد فيه أسس بسيطة واضحة للفاعليات الجذرية في عملية التحول (أو الزحاف) الإيقاعي . وتبقى أسئلة كثيرة معقدة تعجـز النظرية الكمية عن تقديم جواب مقنع لها . وسوف تثار بعض هذه الأسئلة في سياق البحث الحالي .

يمكن ، مبدئياً ، طرح سؤال أساسي على النظرية الكمية يظهر انها (في التطبيقات المعروفة لها) لم تتجاوز ، حتّى الآن ، القدرة على وصف المركّبات الصوتية لأي بيت من الشعر في العربية ، وانهما لم تتطور الى نظام إيقاعي متناسق . في تحليل تفعيلة بسيطة من تفعيلات الخليل ، هي (مستفعلن) ، تقدم النظرية الكمية النتائج التالية :

a) (مستفعلن) تتشكل من (— — ٧ —) وقيمتها الكمية (٢١٢٢) [بإعطاء (—) القيمة (٢) و (٧) القيمة (١)] .

b) يمكن أن تتحول هذه التفعيلة الى :

أ) (٧ — ٧ —) (٢١٢١)
ب) (— ٧ ٧ —) (٢١١٢)
جـ) (٧ ٧ ٧ —) (٢١١١)

[بالاضافة الى (—ه—ه— ه) في الضرب]

وهذا وصف سليم للتحولات التي تطرأ على (مستفعلن) . لكن النظرية الكمية لا تقدم قانوناً إيقاعياً سليماً يصف هذه التحولات ، ويفسرها ، ويظهر انها ممكنة في كل موضع تتوفر فيه تتابعات مقطعية معينة [١٤]. ولعل أفضل محاولة لصياغة مثل هذا القانون أن تكون محاولة ابراهيم أنيس ، لكن هذه المحاولة ما تزال قاصرة ، كما ستظهر الدراسة في مجال يأتي [١٥]. ويُكتفى الآن بتأكيد أهمية الفروق الكمية بين (مستفعلن) ومتحولاتها ، وكون ذلك تهديداً مباشراً لسلامة النظرة الكمية .

٣٢ — ١ هل يكفي تحديد المزدوجة (٧ ←——→ —) لوصف التحولات التي تطرأ على (— — ٧ —) ، واكتشاف العناصر الثابتة والمتغيرة فيها ؟ الجواب بالنفي . وستُفَصَّل دراسة هذه النقطة بعد قليل .

من هنا يبدو أن تحديد الأساس الكمي للإيقــاع العربـي بالمزدوجة

(قصير — طويل)، تحديد قاصر لا يسمح بوصف النظام الداخلي المتكامل لهذا الإيقاع .

٣٢ — ٢ ملاحظة :

في محاولة لإيجاد عامل مشترك بين الوحدات الأربع السابقة (تحولات — — ٧ —) وإعطاء صيغة نظرية تسهّل وصف إيقاع الشعر العربي على أساس المزدوجة (قصير — طويل) ، قد يلجأ الدارس الى عزل جزء معين يتكرر في كل هذه الوحدات ولا يطرأ عليه تغير في أيّها . ومثل هذا الجزء يوجد في الواقع في تحولات (— — ٧ —) وهو التتابع (٧ —) في آخر الوحدة . ولقد فعل بعض المستشرقين هذا بالضبط وعزلوا هـذا الجزء وسمّوه « لباً إيقاعياً »[١٦] . لكنّ ما يفعله الدارس هنا يلغي شرعية أساس التمييز بين المقطعين (٧) و (—) واعتبارهما المكونين الحقيقيين لإيقاع الشعر العربي . ذلك أن من الواضح أن هناك مكوّناً ثالثاً أعمق جذرية وأكبر أهمية من (٧ ، —) هو التتابع (٧ —) . وهذه الحقيقة تؤكد صلابة الأسس النظرية لعمل **الخليل** ، حين ميّز **الوتد** (— — ه) واعتبره نواة وزنيـة جذرية في أوزان الشعر العربي كلها ، مشيراً الى تشكله من (— / — / ه) . وإذا كان استخدام المزدوجة (قصير — طويل) لا يعطينا القدرة على وصف الإيقاع الشعري دون اللجوء الى نواة ثالثة ، فهل هناك مبرر علمي لاعتبار عنصري هذه المزدوجة الأساسَ الفعلي لتشكل الإيقاع ؟ لعلّ مثلاً رياضياً أن يوضح هذه النقطة : إذا كان استخدام الوحدتين (١ ، ٢) لا يقدرنا بحد ذاته على تحليل السلاسل العددية التي يمكن أن يشكلها العدد (٧) وإيجاد العامل المشترك بينها جميعاً ، وإذا وجب علينا اللجوء الى وحدة أخرى هي (٣) ليسلم تحليلنا ، فهل هناك مبرر علمي للإصرار على أن (١ ، ٢) هما المكونان الحقيقيان الوحيدان

للسلاسل العددية والاصرار على اعتبار (٣ = ١ + ٢) دون تمييزها وحدة مستقلة مكوِّنة ؟

٧ = ١ + ٢ + ٢ + ٢

٧ = ١ + ٢ + ٢ + ١ + ١

٧ = ١ + ٢ + ١ + ١ + ١ + ١

٧ = ١ + ١ + ١ + ١ + ١ + ١ + ١

يلاحظ في هذا التحليل أنه ليس هناك عامل مشترك بين هذه السلاسل. ولا يمكن اعتبار (١) العامل المشترك ، لأن السلاسل يجب أن تتركب كلها ، فرضاً ، من أكثر من عدد . لكي تحقق هذا الشرط ، ينبغي أن تحلل (٧) بطريقة جديدة هي التالية ، يكون في كل سلسلة منها عامل مشترك :

٧ = ١ + ٢ + ١ + ٣

٧ = ١ + ١ + ١ + ١ + ٣

ومن الواضح هنا أن أي سلسلة جديدة يجب أن تتوفر فيها الوحدة (٣) لكي يكون بينها وبين السلاسل الأخرى عامل مشترك ، وتحقق شرط التألف من أكثر من وحدة . حين نصف مكوِّنات العدد (٧) ، اذن ، ليس هناك مبرر للقول انه يتألف من (١ ، ٢) ويجب أن نعتبره مؤلفاً من (١ ، ٢ ، ٣) .

هكذا ، اذن ، يظهر أن التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي، الذي يعتمد على المزدوجة (قصير — طويل) التي تصلح لوصف الشعر اليوناني ، يظل قاصراً ونظرياً ولا يمكن تطويره الى نظام حقيقي عملي متناسق .

ينبغي ، اذن ، أن يدرس الكم في الشعر العربي على أساس جديد. ولقد اعتمد البحث الحالي حتى الآن على النوى (ـ ه / ـ ـ ه / ـ ـ ـ ه)

لأنها تسهل إقامة نظام نظري متماسك ، وتقدر على وصف التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي بكل أشكالها . وفي هذا تسويغ علمي لاعتبار هذه النوى المكونات الحقيقية في هذا الشعر .

٣٣ — ويبدو وهن النظرية الكمية بوضوح أعمق دلالة في قضايا أكثر جذرية من الظواهر المشار اليها . إن الأساس الكمي ذاته أساس خاطىء حين يُطبَّق على المكونات الصوتية للشعر العربي ابتداء من النوى الأساسية وانتهاء بالوحدات الإيقاعية (التفعيلات) . لقد أظهرت الدراسات المخبرية الّتي قام بها هذا الكاتب أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعاً لطبيعة المصوتات Phonemes الّتي تركب المقطع . بل ان المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية اذا ورد مفرداً ، أو في وحدة صوتية معينة عنه اذا ورد في وحدة صوتية أخرى . ثم انه من الأكيد أن القيمة الكمية للنوى (ــ ــ ه) (ــ ه) (ــ ــ ــ ه) تختلف فيما بينها ولا يمكن إنقاص هذه النوى الى « مزدوجة أساسية » أو سلسلة بين قيمها انتظام كمي ، كما هو الشرط الأول في الأنظمة العروضية الكمية ، حتى اذا قبل اعتبار (ــ ــ ــ ه) مؤلفة من (ــ / ــ ــ ه) .

٢ — لكن أهم القضايا الكمية ترتبط بالنقطة الثانية المشار اليها أعلاه، وبما أثاره مندور من كون التعادل الكمي في عروض الشعر العربي تعادلاً بين التفعيلات ، لا بين الأجزاء الصغيرة . ويقرر مندور هنا أن (فعولن = فعول) ، مثلاً ، ولذلك فإنهما تقعان في المواضع ذاتها . ثم يقول إن النظام العروضي العربي يبرز التعادل الكمي بين التفعيلات المتناظرة أيضاً مثل (فعولن مفاعيلن / فعول مفاعلن) ، ولذلك ينشأ بحر من هذا الترتيب للوحدات[١٧] . والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة ، إن كانت صحيحة، هي أن يصح في وزن الشعر العربي تبادل أي تفعيلتين متعادلتين كمياً حيث تقع إحداهما . أي أن (ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه) التي لها الكم (X)

يجب أن تصلح بديلاً لأي تفعيلة لها الكم (X) مثل (ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ــ ٥) أو (ــ ٥ / ــ ــ ٥ / ــ ٥) . ويعني هـذا أنّ (مفاعيلن) تصلح بديلاً لـ (مستفعلن) و (فاعلاتن) . وليس من شك في أن هذا ليس صحيحاً في عروض الشعر العربي كما فهمه الخليل ، وليس صحيحاً في تشكلات الشعر العربي كما أعاد هذا الكاتب تركيبها ، وليس صحيحاً في وزن الشعر العربي بأي مقياس كان . ذلك أن أكثر أسس الإيقاع في الشعر العربي جذرية هو ارتباط القيمة الإيقاعية للوحدة ، وطبيعتها ، بالعلاقة التتابعية للنوى (ــ ــ ٥) (ــ ٥) (ــ ــ ــ ٥) ، كما أظهر هذا البحث.

لو صح قول مندور لتحول الشعر العربي الى فوضى لا ضابط لها . لأن كل (فاعلن) تصلح بديلاً لـ (فعولن) (ــ ــ ٥ / ــ ٥ = ــ ٥ / ــ ــ ٥) وكل (مفاعيلن) تصلح بديلاً لـ (مستفعلن) و (فاعلاتن) ، كما ظهر، وكل (متفاعلن) تصلح بديلاً لـ (مفاعَلَتن) ،لأن (ــ ــ ــ ٥ / ــ ــ ٥ = ــ ٥ / ــ ــ ــ ٥) كمياً ، كما أظهرت الدراسات المخبرية التي قام بها هذا الكاتب ، و (ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ــ ٥) = (ــ ــ ٥ / ــ ٥ / ــ ٥) = (ــ ٥ / ــ ــ ٥ / ــ ٥) . لكن هـذا ليس خصيصة من خصائص الإيقاع العربي كما يبرز في التراث الشعري . إيقاع الشعر العربي ينبع من التتابع الأفقي للنوى (ــ ــ ٥) (ــ ٥) (ــ ــ ــ ٥) وهـذا شرطه الجوهري الأول . أما شرطه الجوهري الثاني فإنه التالي : إن تتابع أي نواتين من النوى يخلق عنصراً آخر في الكلمة العربية ، والشعر العربي ، هو النبر ، الذي يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية . وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضاً من الاختلاف التركيبي لعناصرها المؤسسة في خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية . لكن الطبيعة التركيبية للنوى تلعب دوراً حيوياً في تمايز إيقاعات الشعر لا باعتبار رياضي زمني ، وإنما باعتبار الأثر الذي تخلقه في تنويع مواقع النبر،والمسافات التي تحددها بين النبر القوي والنبر الخفيف.

وهكذا لا يرتكز التعادل الإيقاعي في العربية على التساوي الزمني أو الكمي، وإنمـا ينبع من الإمكانات التي يوفرها تتابع النوى في اتجاه معين لوضع النبر في مواضع معينة .

هذه حقيقـة جوهرية يجب أن تؤكد دائماً . ذلك أن تحديد القيمة الكمية للمكونات الصوتية الصغيرة على درجة كبيرة من الصعوبـة . ولا يبدو أن هناك أي مبرر لاعتبار (٧) ، أي المقطع القصير مساوياً لنصف قيمـة (ـــ) ، أي المقطع الطويل . واعتماد هذه الفكرة أساساً للتصور الكمي ، ثم القول إن (٧) يمكن أن يحل محل (ـــ) [أي أنه يساويه عملياً من حيث الدور الإيقاعي حين نجد أن الوحدة (ـــ ـــ ٧ ـــ)، مثلاً، تعادل إيقاعياً الوحدة (٧ ـــ ٧ ـــ)] يخلو من شرط أولي للدقة العلمية هو الانتظام في تطبيق المفاهيم الأولية . وتأكيد الفرق بين قيمة (٧) وقيمـة (ـــ) مرة ، ثم إهمال هذا الفرق مرة أخرى [رغم ما يقود اليه ذلك من فقـدان كمي كبير أحياناً كما هي الحال في تعـادل (ـــ ـــ ٧ ـــ) و (٧ ٧ ٧ ـــ) حيث تُفتقد قيمة مقطع طويل كامل] ، لا يصلح أساساً علمياً لنظرية سليمة في الإيقاع الشعري .

٣٣ ـــ ١ التصور السليم ، الذي تدعمه المعطيات الشعرية ، هـو أن نلغي دور الكم من الإيقاع الشعري العربـي (واليوناني في اقتراح مبدئي)، ونصف الإيقاع الأول بأنه يقوم على تتابعات نووية معينة تشكل وحدات إيقاعية يمكن أن تلعب اثنتان منها دوراً إيقاعيـاً واحداً اذا توفر فيهما العدد نفسه من عناصر معينة مركبة للنوى (سواء تركبت النوى من مقاطع أو من متحركات وسواكن)[18] ، وكان اتجاه العلاقة بينهما (بالقياس الى موضع (ـــ ـــ ه)) الاتجاه ذاته . هكذا يتضح سبب التعادل الإيقـاعي بـين (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه / ـــ ـــ ٧ ـــ) وبـين (ـــ ـــ ـــ ـــ ه / ٧ ٧ ٧ ـــ) لأن عدد المتحركات (أو المقاطع) فيهما واحد واتجاه العلاقة بينهما هـو

[←— / (ــ ــ ه / ٧ ــ)] . ويكتمل الوصف حين يقرر أن اجتماع النوى باتجاه معين يخلق شرطاً في الوحدة الإيقاعية (والكلمة ذاتها طبعاً) هو النبر الشعري الذي يلعب دور المنظم الإيقاعي الرئيسي والمشكل الإيقاعي الأول . وفي مثل هذا الوصف لا تسند أهمية للقيمة الكمية للمكونات الجزئية ، بل لطبيعة العلاقة بينها : هذه العلاقة التي تفرض نموذجاً معيناً للنبر . وينشأ التعادل الإيقاعي من توحد نموذجي النبر في وحدتين إيقاعيتين معينتين . إلا أن شرط وجود النواة (ــ ــ ه) شرط نسبي ، ففي مواضع معينة من التشكل الإيقاعي تنعدم هذه النواة ، دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية ذاتها ، لأن الوحدة الجديدة تتركب بشكل يفرض نموذجاً للنبر فيها يتّحد بنموذج النبر في الوحدة التي تعادلها إيقاعياً والتي تحوي التتابع (ــ ــ ه) . يدرك من هنا أن التركيب النووي ذاته قد يتغير دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية . ويؤكّد هذا الدورَ الجذريَّ للنبر ، لأن التعادل الإيقاعي يتحقق عن طريق توفير نموذج نبري معيّن . ويدرك أيضاً من نسبية شرط ورود (ــ ــ ه) في الوحدة أن التعادل الكمي ليس الفاعل الجذري في إيقاع الشعر العربي .

بسبب من الخصائص المذكورة يمكن لوحدة إيقاعية مركبة من النواتين (ــ ــ ه) (ــ ــ ــ ه) أن تحل في موضع تتسق فيه مع الوحدة المركبة هكذا (ــ ــ ه) (ــ ه) (ــ ه) . ذلك أن القيمة الكمية للنواة (ــ ــ ــ ه) ليست العامل الأساسي في إعطاء الوحدة (ــ ــ ه ــ ــ ــ ه) طبيعتها الإيقاعية ، ولذلك يصح أن تتجاوب مع نواتين من (ــ ه) مع ان القيمة الكمية لـ (ــ ــ ــ ه) مختلفة جذرياً عن (ــ ه × ٢) . إن تجاوب (ــ ــ ــ ه) مع (ــ ه ــ ه) ينبع من حقيقة ترتبط بالنبر : هي أن النبر على (ــ ــ ــ ه) له النموذج : (×ــ ــ ــ هٚ) والنبر على (ــ ه ــ ه) له النموذج (ــ ×هٚ ــ هٚ) الذي يتحد بالأول . وتتأكد صحة ما يقال هنا اذا لاحظنا الحقيقة المدهشة في إيقاع الشعر العربي ، التي

لا يبدو أن **مندور** رأى مضاعفاتها ، وهي أن (ــ ــ ه) تصلح بديلاً لـ (ــ ــ ــ ه) في **الكامل والوافر** ، لكنها لا تصلح بديلاً لها في **الخبب أو البسيط** مثلاً ، حيث تشكل (ــ ــ ــ ه) وحدة بذاتها هكذا:

ب) ــ ه ــ ه ــ ــ ه / ــ ــ ــ ه /

ح) ــ ه ــ ه / ــ ــ ــ ه /

ولو كان التعادل الكمي هو الأساس الحق لإيقاع الشعر لصح حلول (ــ ــ ه) محل (ــ ــ ــ ه) في أي موضع أو في أغلب المواضع على الأقل . وعدم جواز هذا إشارة الى أن رأي **مندور** (والنظرية الكمية عامة) لا يعكسان واقع الإيقاع الشعري في العربية بصدق .

ثم انه لو صحت النظرية الكمية لجاز أيضاً حلول (ــ ــ ــ ه) محل (ــ ــ ه) وهذا طبعاً مستحيل ، واستحالته دليل آخر على وهن النظرية الكمية .

أما التفسير حسب النظرية النبرية فمنطقي دقيق، ويمكن تقديمه باختصار: يصح تبادل (ــ ــ ــ ه) مع (ــ ــ ه) في المواقع التي يمكن فيها لـ (ــ ــ ه) ان تحمل النبر الذي يفترض وجوده على (ــ ــ ــ ه) ، أما اذا لم تصلح (ــ ــ ه) لحمل هذا النبر فلا يصح حلولها محل (ــ ــ ــ ه) . أما (ــ ــ ــ ه) فلا يصح أن تتبادل مع (ــ ــ ه) لأن في (ــ ــ ــ ه) نبرين وفي (ــ ــ ه) نبر واحد . وعلى الصعيد العملي يستحيل توفر موضع يمكن زيادة نبر فيه دون تغير الكتلة الوزنية للتشكل . وقد يقال : ألا يعني هذا أن (ــ ــ ه) لا تصلح بديلاً لـ (ــ ــ ــ ه) ؟ والاجابة هي أن (ــ ــ ه) تصلح ~~بديلاً~~ (ــ ــ ــ ه) حيث لا يؤثر اختفاء نبر خفيف من (ــ ــ ــ ه) على الطبيعة الإيقاعية للتشكل الكلي . فإنقاص نبر خفيف ممكن ، لكن زيادة نبر قوي أو خفيف تؤدي الى تغير الطبيعة الإيقاعية للتشكل .

٣٣ — ٢ تبقى قضية أساسية لم تناقش حتى الآن ، هي قضية تشكل وحدات إيقاعية لا من حدوث نواتين مختلفتين في علاقة تتابعية ، وانما من تكرار نواة واحدة عدداً من المرات . كذلك يمكـن أن تتألف الوحدة الإيقاعية ، أحيانـاً ، من نواة واحدة . ويكثر هذا في حالة النواة (٥ — —) كما في البسيط وغيره . وقد يحدث أيضاً أن تتشكل وحدة إيقاعية من النواة (٥ — —) أو (٥ —) في حالات قليلة جداً تقع عادة في نهاية التشكل الإيقاعي لا في وسطه .

وهنا يبرز دور النبر بروزاً خطيراً ، لأن القيمة الكمية للوحدة الناتجة لا تعادل القيمة الكمية لوحدة قد تتجاوب معها ، وبذلك لا يمكن أن يكون الكم أساساً صالحاً لتفسير امكانية التجاوب ، ويبقى النبر وحده قادراً على تفسيرها .

في حالة (٥ — — ٥ — —) ، مثلاً ، وهي مؤلفة من تكرار (٥ — —) مرة واحدة ، تتجاوب الوحدة مع الوحدة (٥ — — ٥ — ٥ —) فإذا قيل إن ذلك يصح لأن القيمة الكمية لـ (٥ — —) تعادل (٥ — ٥ —) أوجب ذلك إمكانية تجاوب (٥ — —) مع (٥ — ٥ —) حيثما وردت الأخيرة. لكن هذا ، طبعاً ، غير صحيح ، لأن (٥ — ٥ —) ترد في **البسيط** ، **والخبب** ، وغيرهما أماكن كثيرة (خصوصاً في نهاية البيت) ولا تتجاوب (٥ — —) معها .

كيف ، نفسر ، إذن ، إمكانية تجاوب (٥ — —) مع (٥ — ٥ —) في مواضع معينة ؟ أقترح ان السبب هو ان (٥ — —) يمكن أن تحمل النبر نفسه الذي تحمله (٥ — ٥ —) في أماكن معينة فقط من حدوثها ، [illegible] تحمل ذلك في آماكن اخرى . وفي الأماكن الأولى يمكـن لـ (٥ — —) و (٥ — ٥ —) أن تتجـاوبا . ويُمثّل لذلك بحدوث (٥ — ٥ —) جزءاً من (٥ — — ٥ — ٥ —) . هنا يتخذ النبر النموذج التالي (٥ — — ٥× — ٥ —) أي أن (٥ — ٥ —) يجب أن تحمل نبراً قوياً . ولأن

(ــــ ه) يمكن أن تحمل نبراً قوياً حين تتكرر في الوحـــدة ذاتها ، بالشكل (ــــ ×ه ــــ ه) أمكن أن تتجاوب (ــــ ه) مع (ــ ه ــ ه) في (ــ ه ــ ×ه ــــ) . أما في حالة حدوث (ــ ه ــ ه) في أماكــن أخرى وحدة مستقلة ، فإن النبر فيها يجب أن يكون قوياً على (ــ ×ه ــ ه) ، ولا يمكن لـ (ــــ ه) أن تحمل النبر القوي على (ــــ ه) حــين تكون معزولة ، ولذلك لا يمكن أن تتجاوب مع (×ــ ه ــ ه) .

وتبرز هنا قضية شائكة هي ورود (ــــ ه ــــ ه) في أمكنـة ترد فيها (ــــ ه ــ ه ــ ه) وستناقش هذه الظاهرة في فقرة مستقلة لأهميتها (عد فقرة ٥٨ ــ ١ ، ٥٨ ــ ٢) .

أما حدوث تتابع مثل (ــ ه ــ ه) فإنه كاف لتشكيل وحدة إيقاعية مما يدل على أن وجوب تبادل (ــ ه) مع غيرها ليس شرطاً مطلقاً . وهنا يكفي تحقق نموذج معين للنبر لتكون الوحدة جزءاً عضوياً من التشكل الإيقاعي . وفي حالة (ــ ه ــ ه) فإن نبرها : (ــ ×ه ــ ه) ، ويمكن أن تتجاوب مع كل وحدة يرد فيها هذا النموذج مثل (ــ ×ه ــــ ه) و (×ــــ ه) . وينطبق القول نفسه على (ــ ه ــ ه ــ ه) لأن نبرها : (ــ ه ــ ×ه ــ ه) ، ويمكــن أن تتجاوب مع ما له هــذا النموذج أي (ــ ه ــ ×ه ــــ ه) . ويتضح ، بالطريقـة نفسها ، أن (ــــــ ه) التي نموذجها (×ــــ ه̂) أو (^ــــ ×ه) تتجاوب مع (ــ ×ه ــــ ه) في مواضع دون أخرى ومع (ــ ×ه ــ ه) في مواضع دون أخرى .

هذه مقدمات جزئية في التجاوب الإيقاعي على أساس النبر ، وستطرح صياغة متكاملة للنظرية في فقرة تأتي .

٣٤ ــ لم يستطع الدارسون الذين تبنوا النظرية الكمية الوصول الى قانون أساسي بسيط يحكم التحولات الوزنية في الشعر العربي . ولعل هذه الحقيقة أن تكفي لوصف محاولاتهم بالقصور الفادح ، لأنها لم تخلّص نظام

الخليل من تعقيــده الأساسي المتمثّل في فكرة الزحاف ، والعدد الكبير للزحافات الممكنة في كل تفعيلة وكل بحر في النظام الكلي .

أما النظرية التي قدمها هذا البحث ، فقد استطاعت أن تصوغ القانون البسيط التالي للتحولات الوزنية : م م « يتحقق التعادل بين وحدتين وزنيّتين (تفعيلتين) في الشعر العربي إذا كان عدد المتحركات فيهما واحداً وتناظر موقعا النواة (ــــ ه) فيهما » . (القانون لا ينطبق على الوحدة الأخيرة من التشكل) . ويمكن ، الآن ، صياغة هذا القانون باستخدام المزدوجة المقطعية (قصير ــ طويل) ، مما يجعل استخدام الأساس المقطعي أكثر فائدة وشرعيــة بإبدال المصطلح « المتحركات » بالمصطلح « المقاطع » ، والنواة (ــــ ه) بالنواة (٧ ــ) . هكذا يكون للقانون الصيغة التالية :

م م ط : « يتحقق التعادل بين وحدتين وزنيتين في الشعر العربي إذا كان عدد المقاطع فيهما واحداً ، وتناظر موقعا النـواة (٧ ــ) فيهما » . (للوحدة الأخيرة قانون خاص إذ يفترض هنا التعادل المطلق في تركيب الوحدات عددياً وتتابعاً *) . ويكتمل وصف العروض العربي عن طريق المقاطع بملاحظة كل الشروط التي نمّاها هذا البحث في حالة وصف العروض عن طريق المتحركات والسواكن .

لكن صلاحية الوصف المقــدم لا تعني بالضرورة أنّ الشعر العربي شعر كمي .

فالتعادل الكمي ليس شرطاً مطلقاً في إيقاع الشعر العربي ، وإنمــا الشرط المطلق هو التعادل العددي ثم ترتيب المكونات الإيقاعية في وحدتين. ووصف هذا التعادل بأنه تعادل كمي ليس ذا معنى عميق ، لأنّ للكمية، كما قُرِّرَ سابقاً ، مفهوماً محدّداً مغايراً في النظرية الموسيقية ، واستخدام المصطلح كمي لوصف هذين النوعين المختلفين من التعادل تمديــد ومطّ

* باستثناء واحد هو الوحدة الاخيرـ وستناقش هذه الظاهرة في فقرة قادمة

للمصطلح لا يخدم غرضاً علمياً . ويصدق هذا التفريق على الشعر اليوناني ووصفه بأنه كميّ ، ويؤكّد ضرورة إلغاء الضدّية (كمي – كيفي) كما اقترح سابقاً في هذا البحث .

٣٥ – ثمة نقطة أخيرة يحسن أن تناقش الآن . أشير سابقاً الى أن الكامل والوافر يخرجان علـى القانون الجذري للتحولات الإيقاعية : أي تعادل الوحدتين لوجود عدد واحد من المتحركات (أو المقاطع) فيهما . ذلك أنّ وحدة الكامل (ــ ــ ــ ه ــ ــ ه) ووحدة الوافر (ــ ــ ه ــ ــ ــ ه) تتعادلان مع وحدات تقل عنها متحركاً واحداً (أو مقطعاً) :

(ــ ــ ــ ه ــ ــ ه) تعادل (ــ ه ــ ه ــ ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ه)

(ــ ــ ه ــ ــ ــ ه) تعادل (ــ ــ ه ــ ه ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ه)

هل يمكن تقديم تفسير معقول لهذه الظاهرة الغريبة ؟

النظرية الكمية ، ونظرية الزحافات ، تعجزان بوضوح يجعلها ضئيلتي القيمة عن تفسير هذه الظاهرة . ذلك أن ما يحدث هنا ، من وجهة نظر كمية ، هو أنّ (٧ ٧ ــ ه) تتحول الى (ــ ه ــ ه) والى (ــ ٧ ــ ه) : أي أن التعادل يتحقق بين هذه الأجزاء (٧٧ ــ / ــ ــ / ٧ ــ) رغـم فقدان (٧) مرة ، وحلول (ــ) مكان (٧ ٧) مرة أخرى . ان يقال إن (٧) يُفقَد مرة ، ويتحول (٧ ٧) الى (ــ) مرة أخرى ، تأثير على كم الوحدة ، مع أن هذا لا يحدث في أي موضع آخر في العروض العربي ، تسامح بالقيم الكمية وانعدام للانتظام لا يصلحان أساساً لإقامة نظام متناسق .

أما حسب نظرية النبر المقدمة هنا ، فيمكن القول إن (ــ ــ ــ ه) [التي تحمل النبر (ــ ــ ــ ه) حين ترد بعد (ــ ــ ه) ، وتحمـل النبر (ــ ــ ــ ه) حين ترد قبل (ــ ــ ه) (على أن تشكلا وحدةً واحدة)] يمكن أن تتجاوب إيقاعياً مع تتابع مؤلف من (ــ ه ــ ه)

يتوفر فيه نموذج النبر نفسه الموجود في (ـــ ـــ ـــ ه) . أي أن (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) ليست زحافاً أو شكلاً آخر لـ (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) ، وانما هما وحدتان مستقلتان يمكن أن تتجاوبا إيقاعياً في مواضع معينة . ويخلّصنا هذا التصور للوحدتين من مشكلة الزحافات ومحاولة تقديم تفسير نظري للسكون المتوهّم للمتحرك الثاني في السبب الثقيل ، ومع أن مثل هذا التفسير النظري يمكن أن يُقدّم في إطار النبر [عدم وقوع النبر على الجزء (ـــ ـــ) من النواة (ـــ ـــ ـــ ه) في أي موضع وإمكان سقوط هذا الجزء لذلك] ، فإن هذا الكاتب يرفض التعلق بفكرة المثال النظري وزحافات التفعيلة الواحدة . وتبعاً للتصور المقدم هنا ، يقال إن الوافر يمكن أن يتألف من الوحدة (2 ← 3) مكررةً ثم (2 ← 1) ، أو من الوحدة (2 ← 1 ← 1) مكرّرةً ثم الوحدة (2 ← 1) . وهكذا تُحلُّ مشكلة معقدة يعود وجودها ، بالدرجة الأولى ، الى خطأ المفهوم النظري ، وليس الى طبيعة الواقع الشعري نفسه .

وما يقال عن (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) يصدق أيضاً على الوحدة المعاكسة لها في الكامل : (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) .

٣٦- النبر في الإيقاع :

تفترض دراسة النبر ، تماماً كدراسة الكمّ ، طرح الأسئلة المهمة : ما هي طبيعة النبر ؟ ما هو دوره في كلمات اللغة ؟ ثم ما معنى أن يقال ان النبر هو الأساس الجذري للإيقاع في شعر معين ؟ ذلك أنه ليس يكفي أن يكون النبر فاعلاً أساسياً في التكوين اللغوي لكي يكون ، بالضرورة ، هو الفاعل الأول في الإيقاع الشعري الذي تنميه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة . وعلى عكس ما هو مقبول وشائع ، يود هذا الكاتب أن يطرح الفرضية التالية : إن نمو تشكلات إيقاعية في اللغة ليس

نتيجة فورية لكون الكم ، أو النبر ، فاعلاً رئيسياً فيها [١٩] ، وإنما هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم متعددة ، منها ، مثلاً ، مفاهيم عميقة التأثير حول طبيعة الشعر ، وعلاقته بالغناء ، والموسيقى من جهة ، أو بإيقاع اللغة اليومية (لغة الحديث والنثر) من جهة أخرى ، ثم بطبيعة الإيقاع في الموسيقى ذاتها .

ثمة أدلة مهمة على صحة هذه الفرضية : لا يكفي ، مثلاً ، أن يُدرك كون النبر فاعلاً أساسياً في اللغة الانكليزية ليُتحدث عن النبر باعتباره الأساس الأول لإيقاع الشعر الانكليزي . فمن الصحيح تاريخياً أن وجود النبر في الانكليزية لم يمنع من تصور إيقاع الشعر الانكليزي قبل تشوسر (Chaucer) ، وعبر القرون بعده ، على أنه نابع من عدد المقاطع التي يتركب منها البيت الشعري . ولا تسند أي قيمة ، في هذا الشعر ، الذي يوصف بالمصطلح « «Syllabic Verse» [٢٠] الى كون المقطع منبوراً أو غير منبور . ثم إن كون النبر فاعلاً أساسياً في اللغة ملمح عام ، وينبغي أن نحاول تحديد الطريقة — أو الطرق — التي يحاول بها الشعراء استغلال النبر في خلق تشكلات إيقاعية معينة ، وندرس طبيعة هذه التشكلات وكونها منتظمة إطلاقاً أو ذات انتظام نسبي . ذلك أن الشعر الانكليزي نفسه استغل النبر في تكوين أكثر من نظام إيقاعي واحد ، إذ طوّر نمطاً إيقاعياً ينبع من عدد المقاطع المنبورة في البيت ، دون إسناد أي أهمية الى العلاقات الترتيبية بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة . الأساس الإيقاعي هنا هو تساوي عدد النبرات — أو تقاربه — بين بيت وآخر ، أما التركيب الداخلي للبيت فليس ذا دور في النظام الإيقاعي الناتج . ولهذا النظام الذي يوصف بالمصطلح «Stress - Verse» [٢١] وجهان فرعيان . كذلك طوّر الشعر الانكليزي ، تحت تأثير عوامل خارجية أبرزها المفاهيم اليونانية في الإيقاع ، نظاماً آخر مبنياً على النبر هو ما يوصف بالمصطلح «Foot Verse» . وهو لا يستغل عدد المقاطع المنبورة

فقط بل عدد المقاطع غير المنبورة ، واتجاه العلاقة الأفقية بين المنبــور وغير المنبور . ويسمى هــذا النظام أيضاً «Syllable - Stress Verse» [٢٢] ورغم إمكانية تبادل هذه الأنظمة الثلاثة وتداخلها [٢٣]، فإن لكل خصائصه المميزة وقوانينه الخاصة (ثمة واحد من البحور هو الـ (dactylic) حسب النظام الأخير يبلغ من الشذوذ حدوداً تجعل من الأفضل اعتبار نماذجه من الـ (Stress - Verse) [٢٤]] .

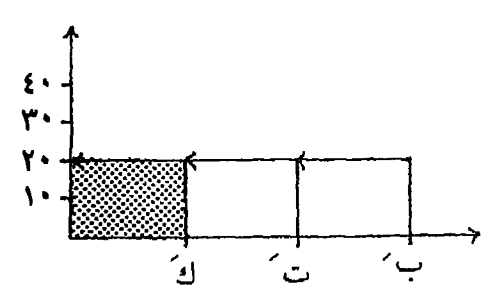
٣٧ - النبر في الشعر العربي :

لم يحل رواج النظرية الكمية دون نمو اتجاه مخالف في فهم أسس إيقاع الشعر العربي . وتمثَّلَ هذا الاتجاه في الايمان بدور النبر في إعطاء الإيقاع العربي خصائصه المميزة . وقد دعا الى هذا الاتجاه عدد من الباحثين تراوحت آراؤهم بين الايمان بأن دور النبر في الإيقاع مطلق ، والايمان بأن هذا الدور نسبي . وأبرز من تبنى النظرة الأولى غويارد (Guyard) [٢٥] أما النظرة الثانية فقد تبناها **فايل**[٢٦] **ومندور**[٢٧] ودارسون آخرون[٢٨] . لكن آراء الباحثين اختلفت في تحديد طبيعة النبر ودوره في تشكيل الإيقاع . وستعرض هذه الدراسة خلال نموها لوجهات النظر المختلفة بتقص أحياناً، وإشارات سريعة أحياناً أخرى ، ولن تناقش هذه الآراء الآن .

لكن ثمة نقطة جذرية الأهمية أشير اليها سابقاً، ويجدر أن تناقش هنا:

ما معنى أن يكون النبر فاعلاً إيقاعياً، وكيف تتشكل الأنماط الإيقاعية على أساس من الاعتماد على النبر ؟ ولفهم ذلك يجدي هنا أن تحدَّد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلاً مما سبق في هذا البحث . النبر فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة [٢٩] ، ويمكن تمثيل هذه الفاعلية باستخدام مخططات بيانية : اذا كان

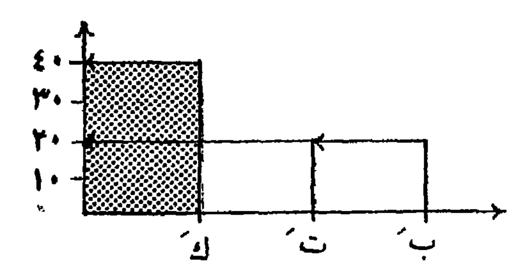
مستوى الضغط في نطق المكونات الصوتية (كَ ، تَ ، بَ) واحداً وهي متفرقة ، يمكن وصفه بيانياً بالمخطط التالي (MBNI) :



أو بالطريقة التالية (MBN3) :

بَ تَ كَ

فإذا اجتمعت هذه المكونات في كلمة ، ووضع النبر على (الكاف) مثلاً ، اكتسبت (الكاف) ثقلاً فيزيولوجياً ضاغطاً . ويمكن التعبير عن العلاقة بين المكونات ، عندها ، بالمخطط البياني التالي (MBN2) :



أو بالطريقة التالية (MBN4) :

بَ تَ كَ

وحين تجمع كلمات ستٌ ، إحداها (كـَتَبَ) ، في تعبير لغوي ، يمكـن أن يُمَثَّل النبر فيه بالطريقة التالية (CMBN) :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

لكن النموذج النـاتج لا يشكل نسقاً منتظماً يسمح باعتباره تشكلاً إيقاعياً متميزاً . فإذا تُصوِّر الإيقاع الشعري قائماً على أنساق منتظمـة ذات نسب متميزة فقط ، فإن تشكل نموذج نبري مقبول مشروط بدخول مجموعة من الكلمات في علاقة تتابعية يقع فيها النبر في مواضع منتظمـة يشكل مجموعها نسقاً إيقاعياً ذا هويَّة واضحة . هكـذا يمكن أن ينشأ إيقاع شعري من دخول الكلمات (كتاب ، جميل ، بـديع ، مفيد) في تتابع ٍ مواقعُ النبر فيه يعبِّر عنها المخطط التالي (CMBM) :

١ ٢ ٣ ٤

ويمكن أن يُوضَّح دور النبر المحدد هنا بالإشارة الى نماذج النبر في البحـور الرئيسية في الشعر الانكليزي [النمط القائم على المزدوجـة (منبور ←—→ غير منبور)] كما تناقش في سيـاق تطوير النموذج الرياضي في هذا البحث .

٣٧ — ١ يتوفر في النظام الإيقاعي القائم علـى النبر ، إذن ، قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليهـا نبر لغوي معين والتي تحقق بتتابعها النموذج المطلوب للنبر . لكـن ذلك ، طبعاً ، عملية صعبة التحقيق إذا تصورنا أن كل كلمات اللغة لها نبر محدد ، وأن هذا النبر لا يمكن التلاعب به أو تعديله . وقد يؤدي ذلك ببساطـة الى استحالـة تأليف شعر له إيقـاع مطلوب دون قسر ، وتعمُّل وتصنُّع كبيرين . من هنا نشأت ضرورة قبول وجوه خاصة للتعامل مع النبر ،

والفصل النسبي بين النبر اللغوي والنبر الشعري ، ومن هـذه الحقيقة تنبع ضرورة دراسة العلاقة بين هذين النوعين في الأنظمة الإيقاعية القائمة على النبر . وستناقش هذه العلاقة في فقرة قادمة (عد فقرة ٤٨ ، ٤٩) .

٣٨ — الآن وقد حُدِّدت طبيعة النبر وأثره في الكلمات ، وكيف يمكن أن يؤديَ استخدامه الى تشكيل إيقاعات شعرية معينـة ، ونشوء نظام إيقاعي نبري ، يمكن أن نتساءل عن وجود النبر في الكلمات العربية ، وعن إمكانية استغلال النبر — إن وجد — لإنشاء نظام إيقاعي نبري. لكن دراسة هذه النقطة ستؤجل الى موضع آخر ، إذ أن ثمة صعوبات كثيرة تعترض البدء بدراسة النبر اللغوي والانتقال بعد ذلك الى دراسة نماذج النبر الشعري ، وسيتبع الآن منهج معاكس لكنه ضروري فتناقشنا أولاً ظواهر وزنية في تشكلات إيقاعية محددة ، وتثار أسئلة حول طبيعتها ، ثم تدرس إمكانية تفسير الطبيعة غير المنتظمة لهذه التشكلات على ضوء الكم والنبر . وحين يتأكد ، بهذه الطريقة ، كون النبر فاعلية إيقاعية أساسية في الشعر العربي تطرح فرضية حول كون النبر الأساس الجذري للتشكلات الإيقاعية المعروفة في هذا الشعر . وتناقش عندها قضايا النبر اللغوي وعلاقته بالنبر الشعري. ثم تعرض فرضية تحاول تحديد مواقع النبر في التشكلات الإيقاعية ، ويُقترح أن هذه التشكلات قائمة على الأنساق التي تنشأ من وقوع النبر في مواضع معينة منها تبعاً لشروط وقواعد ترتبط بطبيعة النوى المؤسسة للإيقـاع كما نوقشت في ما سبق من هذا البحث .

إشارات

١ را . ، مثلا ، ما فعله ايفالد (H. Ewald) بالشعر العربي ، والتهليل الذي قوبل به عمله، حتى ان مكانته عدلت بمكانة الخليل بسطحية ما أظن فايل أو فيلهاوسن (Wellhausen) أو ايفالد أو مستشرقاً آخر كان يجد الجرأة على اظهارها لو انه كان يدرس التراث الأوروبي .
را . فايل « د . م ١٠) » ، ط ق . و رأيت رايت (W. Wright) :

A Grammar of the Arabic Language, 3rd ed. Cambridge University Press Vol. II (Cambridge, 1898) Part Fourth: Prosody.

ورا . آراء ليال الحديثة نسبياً :

Ch. Lyall : **Translations of Ancient Arabic Poetry,** Columbia University Press (New York, 1930) pp. xlv-lii

خصوصاً دراسته للبسيط حيث يعتبر شكله الأساسي (— — ٥ — — ٥ / — — — ٥) لكي يتاح له تقريبه إلى العروض اليوناني . ويصدق ما يقال على اعتباره الخفيف مؤلفاً من (— ٥ — — ٥ — ٥ / — — ٥ — — ٥ — ...) (ليال يعطي الرموز بلغة المقطع) .

ثم را . آخر هذه الآراء الساذجة في عمل فون غرونباوم (G. von Grunebaum) : :

«Arabic Poetics», **The Indiana Conference on Oriental-Western Literary Relations,** Indiana University Press (Bloomington, 1935) p. 29.

٢ را . ، مثلا ، دراسة ابراهيم أنيس التي تناقش في فقرة قادمة (فقرة ٦٥) .

٣ عد ، فقرة (٢٧) .

٤ من الشيق أن النظام اليوناني يطلق على الوحدة الوزنية والبحر المصطلح (metre) ، وهذا ليس قياساً للزمن ، وإنما هو قياس للطول . ومن الشيق أيضاً أن النظام العربي يستخدم المصطلحين « الوزن » و « البحر » ، وليس فيهما إشارة إلى الزمن ، وإنما الاشارة إلى مفهوم الصيغة الصوتية والتموج الإيقاعي صعوداً وهبوطاً واستواء . ثم ان المصطلح « تفعيلة » يشير أيضاً إلى صيغة اشتقاقية من صورة أصلية ، وليس إلى مفهوم زمني ، بينما يشير المصطلح اليوناني « قدم » (foot) إلى قياس للطول لا الزمن .

٥ را . دراسة عياد القيمة لهذه الفكرة ، ورد ، ص : ٥٣ — ٥٤ .

٦ را . ، ماس ، ورد ، ص : ٧٥ .

٧ را . « الشعر العربي ، غناؤه انشاده ، وزنه » « المجلة » ع ٢٧ (القاهرة ، مارس آذار — ١٩٥٩) ص : ١١ .

٨ سا .

٩ يبدو أن وراء رأي مندور تصوراً للحروف الصائتة على انها حروف المد (ا ، و ، ي) فقط دون الحروف الصائتة القصيرة (الحركات) . اعتباراً الحركات صائتة أو شبه صائتة يجعل رأي مندور خاطئاً .

١٠ سا .

١١ استخدام المصطلح « الحروف » مضلل . يقترح هنا استخدام المصطلح « المصوتات » لترجمة (phonemes) .

١٢ يصدق هذا على الشعر العربي حتّى الآن . لكنه لا ينفي احتمال تطور الإيقاع باتجاه مختلف . را . الرأي الشيق الذي يطرحه النويهي ، ورد ، ص : ٣٢٥ — ٣٢٨ .

١٣ ليس بصورة مطلقة طبعاً ، وليس في كل سياق ، وإنما في بحور معينة ، وحين تشكلان وحدتين مستقلتين ، غالباً ، إن لم يكن إطلاقاً .

١٤ القانون الذي يقترحه النويهي ، نقلا عن أنيس ، لا يكفي ، لأنه يلخص ما يحدث في الأوزان المختلفة في قاعدة مختصرة لكنه لا يفسر ما يحدث في وحدات بذاتها ؛ في — ٥ — ٥ —— ٥ المدروسة هنا ، مثلا ، يعجز القانون عن تفسير عدم دخول التغير على الجزء (—— ٥) ويعجز في الوقت نفسه عن أن يفسر عدم تغير المقطعين الطويلين معاً إلى قصيرين إلا في الرجز (على ندرة) دون الخفيف والمنسرح أو حتّى الكامل .

١٥ را . مناقشة آراء أنيس الكمية فقرة (٦٥) .

١٦ را . فايل ، « د . م . ا » ، ط ح ، وفون غرونباوم ، ورد ، ، ص : ٣٠ .

١٧ را . « في الميزان الجديد » ط . ٣ ، مكتبة نهضة مصر (القاهرة ، د . تا .) ص : ٢٣٤ — ٢٤٠ .

١٨ عدا الكامل والوافر ، طبعاً ، كما أشار الفصل الأول ، فقرة (٩) .

١٩ قا . مع راي ادوارد سابير (E. Sapir) في :
Language: An Introduction to the Study of Speech, Harcourt, Brace & World Inc. (New York, 1921) pp. 228-230 esp. p. 230.

٢٠ را . مالوف ، ورد ، ص : ٢٢ ، ٨١ — ١٣٧ .

٢١ سا . ص : ٢٢ ، ٨١ — ١٣٧ .

٢٢ سا . ص : ٢٢ ، ٢٦ – ٧٨ .

٢٣ را . مخطط التداخل كما يوضحه مألوف ، سا . ص : ٢٣ .

٢٤ سا . ، ص : ٣٤ .

٢٥ را . عرض عياد لآراء غويار ومناقشة لها ، ورد ، ص : ٣٨ – ٤٦ ، ٧١ – ٨٤ .

٢٦ را . مناقشة آراء فايل ، يلي فقرة (٦٤) .

٢٧ را . في الميزان الجديد ، عين .

٢٨ منهم النويهي ، كما أشير سابقاً ، را . ورد ، ص : ٣١٠ – ٣٢٨ ؛ ورا . عرض فايل للآراء المختلفة ، « د . م . ا » ، ط ق .

٢٩ را . مقالة « النبر » (Stress) في **Encyclopaedia Britanica** ؛ وشولز ، ورد .

الكم والنبر مؤسسين ايقاعيين
وبعض الظواهر الايقاعية المعقدة

الفَصْلُ الخامِسُ

٣٩ – أن نرفضَ نظامـاً تقليدياً ، ونخلق نظاماً جديداً ، فعلُ طموح الى استشراف أبعاد لمّا تُستشرفْ . والرفض لذات الرفض ليس، بالضرورة ، فعلَ خلق . أما إذا كان الرفض تعبيراً عن إدراك عميـق للأسس الجذرية الحقيقية لكون ما ، وعن إيمان بأن النظام التقليدي يخفق في كشف هذه الأسس ، فإن الرفض فعلُ خلقٍ وحيويّة . وإذ يكون الرفض فعلَ خلق ، يكون النظام الجديد الذي يبلوره فعلَ تجليةٍ واعداً بإعطائنا القدرةَ على استكناه بُنى جديدة . كلُّ نظام ، بهذا التحديد ، يتجاوز إعادةَ تركيب بنية قديمة الى الإطلال وعلى وجودٍ تضيئه البنيـةُ الجديدة ، وجودٍ لم يكن ممكناً الإطلال عليه في غياب النظام الجديد .

لعلَ شرعية نظام جديد ، ومبرِّرَ تبنيه ، أن يتحدّدا ، في الواقع، بقدرته على الكشف لجوانب مجهولة في الكون الذي يدرس، وعلى تفسير ظواهر ، من هذا الكون ، استحال إدراكها باستخدام معطيـات النظام المرفوض . ولا يكفي أن ينسجم النظام الجديد مع ذاته ، ويكون سليماً في إطاره الخاص ليُبَرِّرَ تبنيه تبريراً مطلقاً .

بهـذا الفهم لمعنى الرفض ، يصبح من الحتميّ أن يُمتَحَنَ النظام الجديد في فهم إيقاع الشعر العربي ، الذي يطرحه هذا البحث، بامتحان قدرة النظام على استكناه جوانب مجهولة من إيقاع الشعر . ويصبح حتمياً

أيضاً أن يُسألَ : أيّ وعد يحمله النظام الجديد في ثناياه ؟ وبأي اتجاه يقود ؟ وهل يفتح آفاقاً طرية أمام مدّ الرؤية المكتنهة ؟ وما طبيعة هذه الآفاق ؟

٣٩ ـ ١ لعلّ أهم ما يعد به النظام المقترح هو إمكان تناول إيقاع الشعر العربي من حيث هو حيوية نغمية موسيقية ، ترتبط ارتباطاً حمياً بموسيقيّة اللغة وتركيبها الإيقاعي، من جهة ، وبطبيعة التشكلات الموسيقية التي نمّتها الفاعلية الفنية العربية ، من جهة أخرى . فدراسة الشعر العربي في العروض التقليدي ، وفي أبحاث المعاصرين ، لم تتجاوز محاولة تحليل التركيب الوزني له ، إلا في عدد قليل جداً من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزاً يطرح بين التركيب الوزني للشعر ، وبين الحيوية الإيقاعية فيه . والتمييز ليس خاصاً بهذا البحث ، فقد سبق الى الدعوة اليه عدد من الباحثين[1] . لكن العروضيين العرب بعد **الخليل**[2] ، العقل الفذّ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع، وكان حديثُهم كله حديثاً عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل **الخليل**،وحوّلوا العروض العربي الى عروض كمي[3] نقي ذي بعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المميزة .

يُحدَّد التركيب الوزني للشعر ، في هذا البحث ، بأنه التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكونة للكلمات ، وتَتَشكَّل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحان : البدء والنهاية . يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) . كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر ــ والبيت باعتباره، في الشعر التناظري ، تركيباً لشطرين) . أما الإيقاع فهو شيء آخر . انه الفاعلية التي تنقل الى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة

عن طريق إضفاء خصائص معينـــة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لعوامل معقدة . الإيقاع ، إذن، حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه[٤] . الإيقاع ، بلغة الموسيقى ، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية[٥]. واستخدام لغة الموسيقى هنا ذو فائدة كبـيرة ، ويمكن ، في الواقـــع ، أن تعين الموسيقى النظرية على تفهم طبيعة الإيقاع الشعري عوناً كبيراً،اذا استخدمت معطياتها بحذر ، ودون تعسف أو قسر للشعر نفسه ، كما ستحاول هذه الدراسة أن تُظهر .

٣٩ ــ ٢ يبدو أن الأذن البشرية ، كما يقول ثقة في علم الموسيقى : « تطلب من الموسيقى توفير وجود محسوس لوحدة زمنية ــ توفير شعور بمزمن[٦] (Metronome) يتك في الخلفية ، بشكل واضح للسمع أو غير واضح له ، وهذا ما نسميه « النقرة » (Beat)[٧] . ويرى شولز (Scholes) انه ما لم توجد هذه النقرة « فإن من المشكوك فيه أن أي موسيقى يمكن أن توجد ، لأن وجود النقرة يمكن أن يُحَسّ حتى في إيقاع الأغنية البسيطة الحر »[٨] . وإذ تتوفر النقرة وَتحَسّ يصبح من الضروري توفـــر شرط آخر ، قبل أن يتكون تأليف موسيقي: هو أن تجتمع النقرات في مجموعات ثنائية أو ثلاثية . فالعقل « لا يمكن أن يتقبل أصواتاً متتابعة بانتظام دون أن يضفي عليها نوعاً من التجمـــع في وحدات ، اذا لم تكن الأصوات تنتظم في مجموعات واضحة تلقائياً ، منذ البدء . حين نصغي الى ساعـة تتكّ فإن العقل يسمع وقعها إما بالشكل **تيك** ــ تاك أو **تيك** ــ تاك ــ تاك. وهذه حقيقة من التميز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو ، في الواقع ، دون نبر إطلاقاً . إلا أن كون هذا الأثر أثراً ذاتياً محضاً ، يُدرَك من حقيقة أن جهداً واعياً ضئيلاً يحوّل الأثر من طريقة التجمع الأولى الى طريقة التجمـــع الثانية ، ثم يعود به الى الأولى من

جديد . فالمستمع ، لا صانع الساعة ، هو المسؤول [عن خلق التجمع] »[9].

ويؤدي تجميع النقرات الموسيقية الى تشكل الوحدات المساة «مقاييس» (Measures, Bars) ، التي يُفصل بينها في السلم الموسيقي بالحاجز (Bar-line) . ومن المهم أن يلاحظ أن الحاجز يوضع دائماً قبل النقرة المنبورة مباشرة .

يلاحظ شولز أن المقاييس (Measures) المؤلفة من نقرتين وتلك المؤلفة من ثلاث نقرات هي الوحدات الحقيقية الوحيدة . وذلك أن أي مقياس آخر يتألف من تركيب المقاييس الثنائية والثلاثية إذ أن (٤ = ٢ + ٢) (٦ = ٣ + ٣) ، (٩ = ٣ + ٣ + ٣) ، [٥ = (٢ + ٣) أو (٣ + ٢)] ، [٧ = (٢ + ٢ + ٣) أو (٣ + ٢ + ٢) أو (٢ + ٣ + ٢) وهكذا[10] .

٣٩ – ٣ يسهل التحقق ، هنا ، من كون الإيقاع يرتبـط ارتباطاً جذرياً بتمييز وحـدة أولية ، أو نواة زمنية متميزة يقع عليها النبر . ويلاحظ شولز أنـه من المستحيل أن توجد مجموعة من علامتين ، أو نقرتين ، أو مقياسين معاً ، دون أن تحمل إحداهما نبراً أقوى من الأخرى. أما إذا وجدت مجموعة من ثلاث وحدات (سواء كانت الوحـدة نقرة أو مقياساً) فإن إحداها تحمل النبر القوي ، ويمكن أن تحمل الوحدتان الباقيتان النبر ذاتـه (في حالة المقاييس يكون مطلع الأول ذا نبر قوي ومطلعا الآخرين ذوي نبر متعادل أخف من الأول)[11] .

الإيقاع الشعري في معظم أنماطه ، يشارك الإيقاع الموسيقي هـذه الخصيصة الأساسية . إنما ينبغي أن تؤكد من جديد الحقيقة التاليـة : إن النوى الأولية في الإيقاع الموسيقي متعادلة زمنياً ، أي كمياً ، فكل نقرة (Beat) تستغرق الزمن نفسه، حتى لو جزئت إحدى النقرات الى مركبات أصغر (Sub-beats) . أما في الإيقاع الشعري ، فإن النوى الأولية لا تتعادل زمنياً ، وإن اختلف ذلك من لغة الى أخرى ، وتبعاً لتحديـد النوى .

يحاول شولز أن يحلل أمثلة من إيقاع الشعر الانكليزي بطريقة التحليل الموسيقي ، وفي عمله هذا عون على فهم العلاقة بين الشعر والموسيقى . يقول : إن لكل بيت في قصيدة عادية عدداً ثابتاً من « النبرات » القوية (Stresses) ، وهي خمس في بيت عادي من قصيدة شكسبيرية من « الشعر المنطلق » (Blank Verse) . ويمكن للبيت أن ينقسم الى مقاييس (Bars) ، كالعبارة الموسيقية تماماً ، بوضع حاجز قبل كل نبر قوي . هكذا يمكن أن يكتب البيت الشعري باستخدام العلامات الموسيقية ، كالتالي[١٢] .

$\frac{2}{4}$ ♩ / ♩ ♩ / ♩ ♩ / ♩ ♩ / ♩ ♩ / ♩

في الشعر الانكليزي يتحقق الشرط الأساسي لتكوّن الإيقاع النابع من النبر ، وهو تمايز نواتين أوليتين تعطى إحداهما خصيصة لا تمتلكها الأخرى في التشكل الشعري . هاتان النواتان هما المقطعان المنبور وغير المنبور . وإذ تتأكد حتمية توفّر مثل هاتين النواتين في الشعر لكي يتّخذ الإيقاع صورة حيوية تقوم على النبر ، تتأكد ، أيضاً ، أهمية أن نسأل : هل تتوفر في الشعر العربي نواتان أوليتان يمكن أن تشكلا أساساً حيوياً للإيقاع الشعري ؟ وهل يستطيع نظام العروض التقليدي أن يكشف وجود هاتين النواتين ، وما هي ميزة النظام الجديد أو نقاط ضعفه فيما يتعلق بهذه القضية جذرية الأهمية ؟

٣٩ ــ ٤ تفترض محاولة الاجابة على التساؤلات المطروحة استكناه الأسس الحيوية لإيقاع الشعر العربي بطريقة جديدة . فالعروض التقليدي بانقسام التشكلات الوزنية فيه الى وحدات ضخمة (التفعيلات) متغايرة التركيب ، يعجز عن كشف النواتين الضروريتين لنمو الإيقاع الشعري بالمعنى الذي حددته الدراسة فيما سبق . ورغم أن الخليل ميز النواتين

(ـــ ه) (ــ ه) على انهما مركبان أساسيان في الشعر العربي ، فإنه لم يكتنه دورهما الإيقاعي على أسس موسيقية ،وحجب عن الدارسين الذين تبعوه حقيقة الإيقاع اذ أضاف الى النواتين نواتين معقدتي التركيب هما (ـــ) (ــ ه ــ) ، ثم صاغ نظامه كله في الوحدات الكبيرة التي لا تفيد في دراسة الإيقاع ، لأنها تعمّي مكوناته الأساسية . هنا تدرك الميزة العظمى للنظام الجديد . فهو يميز نواتين إيقاعيتين في كل تشكل وزني ، مثل (ـــ ه) (ــ ه) أو (ــ ه) (ــــــ ه) أو (ـــ ه) (ــــــ ه) ويؤكد إمكانية اتخاذ (ــــــ ه) شكلين إيقاعيين بحيث تمكن من نمو تبادل ثنائي للنبر ، موفرة بهذا أكثر الشروط جذرية لنمو الحركة الإيقاعية على أساس النبر . يكشف لنا النظام الجديد أن كتلة وزنية ما ، مثل :

A) (ـــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه ــ ه ــ ه ــ ــ ه ــ ه ــ ه ــ ه)

تتركب من حدوث نواتين أوليتين في سياق تتحدد العلاقة بينهما فيه بوضوح . لكن هذه الكتلة « صلدة » جامدة ، لا حيوية فيها وهي بشكلها الحالي ، والعقل لا يمكن أن يتقبلها دون أن يحاول تجميعها في وحدات متميزة ، تماماً كما يحدث في الموسيقى . لكن تجميع الوحدات يفترض فعلا أساسياً هو تمييز النوى ، ضمن الكتلة كلها ، وإعطاء كل فئة منها خصيصة لا تمتلكها الأخرى . ولا يمكن أن يتم هذا التمييز عن طريق كمي صرف .

ويبقى أن تميز الوحدات عن طريق النبر ، لأن تمييزها عن طريق الكم فقط يحولها الى سيل من التتابعات الحركية التي تتجمع في وحدات وهمية لا يميزها إلا فترات الصمت التي تفصل الواحدة عن الأخرى . وتمييز الوحدات عن طريق النبر يتم بأن يُحمَّل بعضها نبراً قوياً، وبعضها الآخر نبراً خفيفاً ، أو يترك دون نبر . أي أن الكتلة الوزنية السابقة يمكن أن تنقسم الى الوحدات التالية :

(A1 — — ×ه — ^ه — — ^ه / — ×ه — ^ه / — — ^ه — ×ه / — — ×ه — ^ه — ^ه

بهذا نطبّق طريقة النبر الموسيقي على الكتلة الوزنية في الشعر . لكن ما ينتج ، كما هو واضح ، ليس إيقاعاً من إيقاعات الشعر العربي ، وانما هو شيء جديد .

بتحليل الأسس التي اعتُمدت في توزيع الوحدات في (A1) ، يبرز بوضوح كون العمل الذي قام به المحلّل عشوائياً لا انتظام فيه ولا مسوّغ له . فقد جمعت في الوحدة نفسها نواتان متحدتا الهوية مع نواة مختلفة عنها ، ثم جمعت في وحدة أخرى نواتان متحدتا الهوية ، ثم ألفت الوحدة الثالثة من نواتين مختلفتين، بينما ألفت الرابعة بطريقة مشابهة للأولى، لكن مع اختلاف طبيعة النواة المتكررة وترتيب النوى. وعلى صعيد النبر، وضع نبر قوي على نواة من النوع الأول في وحدة ؛ ونبر خفيف على النواة المعادلة لها في وحدة ثانية . بل ان هذه المغايرة في النبر حدثت في الوحدة نفسها . ثم إن المحلل لم يراعِ شرطاً أساسياً هو وجوب كون النواة ذات النبر القوي بداية الوحدة الأولى وبداية الوحدات كلها بعد ذلك.

النموذج النبري الشاذ جاء وليد عشوائية عمل المحلّل إذن ، وجاء مفتعلاً ، لا تألفه الأذن ، ومن أجل تفادي ما حصل ، ينبغي العمل على أسس موسيقية واضحة . الأساس الأول هو أن النبر القوي يقع على النواة الأولى في كل وحدة ، وأن النواة ذاتها هي بداية كل الوحدات . بتطبيق هذا المبدأ ينقسم التتابع الحركي ، الكتلة الصلدة ، الى الوحدات التالية مشكلاً النموذج النبري التالي :

(A2 (— — ×ه — ^ه / — — — ×ه — ^ه — ^ه / — — — ×ه — ^ه / — — — ×ه — ^ه — ه)

وتدهشنا النتيجة التي حصلنا عليها : إن التوزيع الإيقاعي للوحدات هنا توزيع مألوف في الشعر العربي ، هو البحر **الطويل** ، ويدهشنا ، أيضاً،

أن هذا التوزيع متّحد الهوية بالتوزيع الذي قدمته هذه الدراسة في القسم الأول ، حتى قبـل أن تصبح قضية النبر عاملاً في تحليل أوزان الشعر العربي وإيقاعه . ولعل في هذه الحقيقة ما يشعر بشرعية التوزيع المقترح هنا ، ذلك أن الوصول الى النتيجـة ذاتها بتطبيق قواعد النبر الموسيقي وقواعد التحليل الى الوحدات الأولية قبل أن يخطر لهذا الكاتب استخدام أسس الموسيقى النظرية ، أمر لا يمكن أن يكون وليد الصدفة . ثم إن غياب التعسف غياباً كاملاً من هذا التحليل ، والفرق الواضح بين النوى الموسيقية والنوى الإيقاعية في الشعر من حيث كون الأولى متساوية كمياً، والثانية مختلفة الكم ، لَيشعر بأن النتائج التي وصلت اليها الدراسة لا يمكن أن ترفض بسهولة . وليس من السهل هنا توجيه النقـد الذي وجّه الى تحليل غويار الذي حاول أن يفرض تعادلاً زمنياً ، موسيقياً صرفاً ، على الوحدات المكونة للإيقاع الشعري[١٣] . ثم ان من الواضح أن المبدأ المطبّق هنا لا يسمح باستنتاج أن النبر مطلق من حيث ارتباطه بالنوى ، ذلك أن العامل الذي يفرض ارتباط النبر بنواة معينة هو العلاقة التتابعية للنوى بأحد الاتجاهين (علن ←— فا) ، أو (فا ←— علن) وهذا أساس اعتمدته هذه الدراسة في القسم الأول ، وتعتمده الآن . يعني هذا أن النبر القوي يمكن أن يقع على (ـ٥) كما يمكن أن يقع على (ــ ـ ٥) خلافاً لما يحاول فايل أن يفرضه على الشعر العربي بعناد لا مبرر علمياً له ، كما سيظهر في فقرة (٦٤) .

٥٤ ــ تشعر المقدمة النظرية في (٣٩) بأن النبر الشعري في العربية يمكن أن يفهم بعمق بتحليله في سياق النبر في الموسيقى وفي الشعر المنبور في اللغات الأخرى . كذلك تشعر المقدمة بأن النبر هو الفاعلية الأساسية في تحديد شخصية الوحدات الإيقاعية للكتل الوزنية في بيت من الشعر . لكن الاشارة الأخيرة تقفز الى نتيجة جذرية الأهمية قفزة مفاجئة، إذ انها

تستقي من تحليل كتلة وزنية واحدة ، وهذا قصور منهجي ينبغي الاحتراز منه .

من أجل تفادي أي قصور في التحليل ، أود الآن أن أتناول بالتحليل المتقصي مجموعة من الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي ، محاولاً أن أظهر أنها تقود بالاتجاه نفسه الذي قاد اليه تحليل الكتلة الوزنية (A) .

أبدأ ، مباشرة ، بطرح سؤال أساسي : كيف تحقق للعربي في صحرائه ، قبل أن يبني الخليل نظامه النظري ويقدم تحليله التطبيقي ، أن يتقبل الكتلتين من التتابعات الحركية الواردتين في (B) و (C) على انهما متحدتا الإيقاع ، ولهما الطبيعة ذاتها :

B) (ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـ ه ـ ه ـ •)

C) (ـــ ه ـ ه ـــ ه ـ ه ـ ه ـــ ه ـ ه ـــ ه ـ ه ـــ ه ـــ ه)

في الفصل الأول من هذا البحث عُزِيَ الأمر الى أسباب تتعلق بتوزيع الوحدات في كل من الكتلتين ، وعدد المتحركات في كل وحدتين متناظرتين . لكن البحث المدقق يكشف أن وراء هذه الظاهرة الرياضية فاعلاً حيوياً أعمق منها أثراً في تشكيل الإيقاع الشعري . ذلك أن السؤال الأساسي هنا هو : كيف تتحدد الوحدات بالدرجة الأولى ، وعلى أي أساس يقرر أن وحدتين معينتين هما في الواقع متناظرتان في موقعهما من تركيب البيت ؟ من الواضح أن العربي ، البدوي المرتحل والحضري المستقر ، لم يكن يجلس ليحلل البيت الشعري الى كتلتين وزنيتين ثم يقارن الواحدة بالأخرى ، دارساً تتابع النوى في كل منهما ، والحالات التي تبدو فيها كل نواة ، ثم ليتذكر القانون المشار اليه عن تعادل القيمة الرياضية ، قبل أن يتقبل الكتلتين على أن لهما الطبيعة الإيقاعية ذاتها. إحساس العربي باتحاد الكتلتين إيقاعياً جاء عفوياً ، مباشراً ، فورياً ، ويبقى السؤال : كيف تولّد هذا الإحساس المباشر العفوي ؟

أن يعزى الأمر الى كم الوحدات ، كما فعل مندور[14] ، يعني أن المتلقي يعرف الوحدات أولاً ، ويميز انقسام كل من الكتلتين الى العدد ذاته من الوحدات . ذلك ان القول ان زمن (X) = زمن (Y) يفترض معرفة بطبيعة (X) و (Y) . فنطق التحليل الكمي منطق غير سليم ، لأن السؤال الأساسي هو : ما هي الوحدات ، وكيف ميزها العربي بالدرجة الأولى ؟ (وتمييز الوحدات كمياً يستحيل ، لما يطرأ على الكتلة الوزنية من تغييرات جذرية كما ستظهر الدراسة) .

يمكن تصوير القضية على درجة أكبر من الدقة : حين ألقى الشاعر العربي قصيدة ، أو أنشدها ، والمتلقي جالس أمامه يصغي ، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى ، حتى يأتي على الشطر الأول كله ، الذي تميّز بوقفة أو علامات مميِّزة أخرى ، ثم كان الشاعر يتابع إنشاده للشطر الثاني من البيت ، والمتلقي منتشٍ مليء بالتعاطف مع الشاعر وعالمه.

المتلقي ، على الأقل في الحالات التي نعرفها ، لم يهب ليقول للشاعر: « ثمة شيء غريب هنا » ، بل تشرّبَ القصيدة ، أو البيت ، بحسٍ مباشرٍ عفوي باتحاد الإيقاع في الشطرين (أو الأبيات، في حالة القصيدة الكاملة)[15] . ثمة ، إذن ، شيء داخلي في تتابع الكلمات ذاته من فم الشاعر ، شيء ينكشف كلمة بعد كلمة ، الى أن ينتهي الشطر ، يَشعر المتلقي بوحدة الإيقاع . ثمة « سرٌ » عجيب (لكنه في ذروة البساطة ، بحيث أن المتلقى يدركه إدراكاً عفوياً خالصاً) في بنيــة البيت الشعري لا ينفصل عنه ، ولا يأتي من الخارج ، يكشف للمتلقي في وقت واحد:

a) أن الشطر الأول له الإيقاع (S) الذي يألفه ويرتاح اليه .

1 a) أن الشطر الثاني له ، كذلك ، الإيقاع (S) ذاته .

ثم إن المعرفة بتركيب التشكلات الوزنية في الشعر العربي ، تسمــح

بالاستنتاج التالي : إن إلقاء الشاعر يكشف للمتلقي أيضاً :

b) أن الشطر الأول يتوزع في وحدات إيقاعية (أ،ب،ت،ث) .

b_1) وأن الشطر الثاني يتوزع في وحدات إيقاعية نظيرة للأولى هي، أيضاً ، (أ ، ب ، ت ، ث) .

ويتم هذا حتى حين يختلف كم الوحدات اختلافاً لا يمكن تجاهله ، كما في أمثلة أوردها الخليل نفسه في أبياته .

هل يبدو الاستنتاج الأخير قفزة غير منطقية ؟ إن الدراسة الحالية ، في نموها ، ستظهر صحته .

ويكفي ، هنا ، أن يشار إلى أن أقوى دليل ، حالياً ، على هذه الصحة : هو أن ثمة عدداً من التشكلات الإيقاعية تتساوى في كتلها الوزنية . فلا يمكن إذن أن يكون شعور المتلقي باتحاد إيقاع الشطرين نابعاً من الكتلة الوزنية باعتبارها كلاً واحداً لا يتجزأ ، ولا بد أنه تلقى الكتلة الوزنية موزعة في أجزاء (وحدات إيقاعية) أشعرته بأن الشطرين متحدا الإيقاع ، حتى لو لم يدرك هذه الحقيقة إدراكاً عقلياً واعياً .

٤٠ — ١ إذ نتساءل عن « السر » المشار اليه ، والذي يشعر المتلقي بأن الوحدات الإيقاعية في الشطر الثاني هي ذاتها الوحدات الإيقاعية في الشطر الأول ، نتساءل ، في الواقع ، عن الفاعلية الأصيلة الجذرية في الإيقاع العربي . ولأسباب ستتبلور بوضوح كبير خلال هذه الدراسة ، يبدو لهذا الكاتب أن « السر » لا يرتبط بالقيمة الكمية للكتلة الوزنية ، ولا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم اليها الكتلة ، وإنما بحيوية داخلية أعمق هي النبر الذي يضعه الشاعر على نوى معينة في البيت ، والنموذج الذي يتشكل نتيجة لذلك .

ولإضاءة هذا الافتراض وتأكيد شرعيته ، أبدأ من نقطة عميقة الأهمية:

ان كون الكتلة الوزنية الواحدة تقبل التوزيع الى وحدات إيقاعية بأكثر من طريقة ، وتتخذ شكلين إيقاعيين مختلفين ، هو المفتاح الحقيقي لفهم الفاعلية الإيقاعية الجذرية في الشعر العربي . لو كان الكمّ هو الفاعلَ الإيقاعي ، لاستحال أن تتخذ الكتلة الوزنية الواحدة شكلين إيقاعيين مختلفين . وبهذا المنظور ، تحاول هذه الدراسة أن تفهم عدداً من الظواهر الإيقاعية ، في الشعر العربي ، التي دُرِسَتْ على أساس عروضي صرف لا علاقة له بالإيقاع . وعدا واحدة من هذه الظواهر تناولها مندور بالتحليل برفاهة حسٍّ وأصالة — واصلاً الى نتائج تختلف جذرياً عما تتبناه هذه الدراسة — ظلّت هذه الظواهر غارقة في كتب العروض ينظر اليها على أنها وجوه من الشذوذ يمكن تجاوزها،مع أنها ، في واقع الأمر ، ذات أهمية قصوى في فهم إيقاع الشعر العربي .

أولى الظواهر التي ستتناول هنا بالتحليل ظاهرة «عروضية» غريبة هي **الخرم** ، ثم تناقش ظاهرة **الخرم** ، ثم **التعاقب** ، ثم **التراقب** .

٤١ — الخرم:

يعرِّفُ ابن عبد ربه **الخرم** بأنه « سقوط حركة من أول الجزء (التفعيلة) »[١٦] ويقول : « الخرم لا يدخل إلا في كل جزء أوله وتد ... وإنما منعه أن يدخل في السبب ، لأنك لو أسقطت من السبب حركة بقي ساكن ، ولا يُبدأ بساكن أبداً ، ولا يدخل الخرم إلا في أول البيت »[١٧] .

هذا الوصف السليم هو كل ما يقوله ابن عبد ربه عن **الخرم** . وقد يكون كل ما قاله العروضيون عنه . وتشعر هذه الحقيقة بقصور عمل العروضيين لاقتصارهم على الوصف الشكلي ، وعدم تنبههم للروح المحركة

وراء الظاهرة . إلا أن الخرم يمكن أن يناقش من وجهة نظر جديدة تحاول استكناه الفاعل الإيقاعي وراءه .

وجد الخرم في الشعر العربي قبل أن يضع الخليل قواعده ويسهل تمييز هذه الظاهرة بتحليل البيت الى تفعيلات . يشعر هذا بأن الشاعر العربي حين ألف بيتاً يشكل شطره الأول كتلة من التتابعات الحركية (X) وشطره الثاني كتلة من التتابعات الحركية (Z) ، خلق بعفوية تامة تشكلين ايقاعيين متحدي الهوية ، هويتهما الإيقاعية (M) . في حالة البيت الذي يرد مخروماً ، تظهر المقارنة التي تعتمد العروض التقليدي أساساً للتحليل أن الكتلة (X) والكتلة (Z) مختلفان من حيث تتابعاتهما الحركية . لكن الحقيقة الدالة هي أن الشاعر نفسه ، والمتلقي ، أحسا باتحاد الإيقاع في الكتلتين . ولعل المثل التالي أن يوضح النقطة المثارة هنا ، ويشير الى سبب اتحاد الإيقاع في (X) و (Z) . والمثل مقتبس عن الخليل نفسه، الذي يورده في «كتاب العين»[١٨] ، حيث تتوفر أمثلة أخرى على الخرم ، في سياق لغوي لا علاقة له بدراسة العروض أو الخرم . قال امرؤ القيس:

(D) «شحت دموعي في الرداء كأنها
كلى من شعيب بين سح وتهتان »

الشاعر ، والخليل ، والمتلقي ، أحسوا أن الكتلة الوزنية (D_1) متحدة الإيقاع بالكتلة الوزنية (D_2) . ولنسم الطبيعة الإيقاعية لها (M) . وليس لنا دليل واحد على أن المتلقي أو الخليل شعرا بنشاز إيقاعي في البيت ، وسيرد مثال يؤكد انتفاء الإحساس بالنشاز أو الخلل الإيقاعي تأكيداً قاطعاً ، هو بيت النابغة المناقش في (٤٠ — ٣) .

كيف نفسر الشعور باتحاد الإيقاع في (D) مع أن الكتلة الوزنية (D_1) تخالف الكتلة الوزنية (D_2) خلافاً جذرياً بالنسبة للعربية ، هو عدد المتحركات في كل منها كما يتضح من التحليل التالي :

(D1) (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه)

(D2) (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه)

تبعاً للعروض التقليدي تتوزع الكتلتان في الوحدات التالية :

(D3) (مستفعلن / مستفعلن / متفاعلن) . وهذا شطر الكامل .

(D4) (فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن) . وهذا شطر الطويل .

يتألف البيت ، اذن ، من شطرين ينتسب أحدهما الى الكامل، والثاني الى الطويل ، لكن هذا ، كما يعلمنا العروض والتراث ، مرفوض في الشعر العربي . كيف نعلل الأمر إذن ؟ إن التحليل العروضي ذاته سليم يتبع أسس عمل الخليل ، ولا مجال لرفضه ، والبيت ذاته ، كذلك سليم ، وهو بيت عربي لا مجال لرفضه كذلك .

أين موقع الخطأ ، اذن ؟ أين ينسرب التناقض ؟

أمام المحلّل هنا ثلاثة احتمالات : إما أن يرفض البيت، وبذلك يرفض ما خلقته الفاعلية الشعرية العربية وتقبلته أذن العرب وأذن خالق علم العروض نفسه ، وإما أن يقبل البيت وتركيبه بالطريقة المقدمة ، وينفي بذلك قاعدة جذرية في التراث الشعري هي وجوب انتساب شطري البيت الى بحر واحد ، وإما ، أخيراً ، أن يقبل البيت ويقبل انتماء شطريه الى بحر واحد وإيقاع واحد ، ثم يصر على رفض طريقة التحليل المتبعة ، ويعزو التناقض الناتج الى قصور المنهج التحليلي .

والاحتمال الوحيد المعقول هو ، طبعاً ، الاحتمال الثالث[19] : ينبغي أن نقبل البيت وانتساب شطريه الى الإيقاع ذاته ، ونرفض المنهج التحليلي المطبّق .

يلاحظ هنا أن الكتلة الوزنية الواحدة هي موضع المناقشة ، واننا الآن نحاول تحليلها الى وحدات مشكّلة غير الوحدات التي حللناها اليها في (D3).

هذا دليل ثابت على أن الكتلة الوزنية الواحدة قد تتخذ شكلين إيقاعيين، وهو ما اقترح في موضع سابق من هذه الدراسة .

كيف نحلل الكتلتين السابقتين بطريقة مختلفة ، وأي أسس نعتمد في التحليل ؟

يقول العروضيون : إن علينا أن نقبل (D_4) على انها صحيحة (في سياق القصيدة ومفاهيم عروضية أخرى) وأن نعود الى (D_1) ونحللها على ضوء تركيب (D_4) رافضين بذلك التشكل (D_3) . يعني هذا أن نحاول تقسيم الكتلة الوزنية (D_1) الى التفعيلات ذاتها التي تتألف منها (D_4) ، ويتم ذلك كما يلي :

(D_3 F) (ـ ه ـ ه / ـ ـ ه ـ ه ـ ه / ـ ـ ه ـ / ـ ـ ه ـ ـ ه)

وهذا الشكل متحد بالشكل (D_4) إلا في الوحدتين الأخيرتين (حيث تختلف الوحدتان اختلافاً مقبولاً في النظرية العروضية). ثم يقدم العروضيون تعليلهم القائل : إن الوحدة الأولى من (D_3 F) (ـ ه ـ ه) هي هي الوحدة الأولى من (D_4) (ـ ـ ه ـ ه) ، إلا أن الخرم طـرأ على (ـ ـ ه ـ ه) في (D_3 F) فخسرت متحركها وصارت (ـ ه ـ ه)، ثم يسكت العروضيون .

من الواضح أن التحليل السابق يشير الى حقيقتين : أ ـ ان الشكل (D_3 F) جاء نتيجة عملية معقدة طويلة ، وقرن خارجي الى (D_4)، ولم يأت نتيجة لملاحظة فاعل داخلي في تركيب (D_1) يفرض انقسامها بالطريقة (D_3 F) ويمنع انقسامها بأي طريقة أخرى . ب ـ ان للمحلل الحرية المطلقـة في معاملة (D_1) بالطريقة التي يشاء ، يقسمها حينـاً بالشكل (D_3) وحيناً آخر بالشكل (D_3 F) .

وكلا الحقيقتين تشير باتجاه واضح : لقد أتيح للمحلل فعل ما فعل لأنه أتى بعد الخليل ، ولأنه عرف طريقة التحليل العروضية، ولأنه امتلك

الوقت والورق والقلم،ولأنه اعتبر الكتلة الوزنية كتلة رموز يستطيع التلاعب بها كما يشاء .

ولكن ماذا عن المتلقي الأول ، الأذن العربية المرهفة ؟ العربي جاء قبل الخليل ، ولم يكن يعرف طريقته في التحليل ، ولم يكن لديه الوقت أو الورق والقلم ، ليؤدي الخطوات الضرورية لتحليل البيت الى(D_3 F) و (D_4) . العربي أدرك اتحاد الشطرين إيقاعياً بشكل فوري ، يُسأل الآن : كيف تم له ذلك ؟

والإجابة على هذا لا يمكن أن تأتي عن طريق الكم ، في البيت أو الوحدات ، ذلك أن العربي ، في الواقع ، لم يحتج حتى الى تحليل الوحدات نفسه ، لقد جاءته الوحدات محددة واضحة من فم الشاعر ، تشكل إيقاعاً واحداً في كلا الشطرين . لا شك أن الشاعر أنشد الشطر الأول معطياً اياه الإيقاع (M) ،ثم أنشد الشطر الثاني معطياً اياه الإيقاع (M) ذاته . أي ان فرصة الخلط التي تحصل باتباع التحليل العروضي لم توجد أصلاً ، بل جاء الشطر الأول بالشكل (D_3 F) فوراً ، وبهذا الشكل فقط . وهكذا تنتفي إمكانية التلاعب بالكتلة الوزنية — على أساس انها رموز يمكن أن تعالج بأكثر من طريقة — وتصبح هذه الكتلة إيقاعاً له الشكل (M) وحده ولا شيء سواه . ترى ، ما هي الفاعلية الجذرية التي أعطت الكتلة (D_1) شكلها الإيقاعي (M) في البيت (D) ، والقادرة على إعطاء هذه الكتلة نفسها الشكل الإيقاعي (S) المغاير لـ (M) مغايرة مطلقة ، في سياق آخر ؟

الإجابة على هذا السؤال هي مفتاح فهم الإيقاع في الشعر العربي .

وكاتب هذه الدراسة يود أن يطرح الفرضية التالية ثم يطورها لفهم الشعر العربي ، وقضايا الإيقاع والوزن المعقدة كلها: إن الفاعلية الأساسية التي تمنح الكتلة الوزنية طبيعتها الإيقاعية (M) ، والقادرة على تغيير هذه

الطبيعة الإيقاعية الى (S) ، هي النبر الذي يضعه الشاعر على أجزاء معينة من الكتلة الوزنية . والنبر يكون نوعين : نوعاً قويـاً ونوعاً خفيفاً ، والنماذج التي يشكلها توالي هذين النبرين هي التي تحدّد شكـل الوحدات الإيقاعية والطبيعية الإيقاعية الكلية للكتلة الوزنية .

إذا تقبلنا هذه الفرضية ، وتصورنا ، مبدئياً ، أن النبر يتحدد بالطريقة المقترحة في (٣٩ — ٤) ،قدرنا على تمثيل الشاعر يقرأ البيت الشعري (D) بادئاً ، طبعاً ، بالشطر الأول ، معطياً إياه النموذج النبري التالي[٢٠] :

$$(\hat{o} - \frown\overset{\times}{o} - - - \frown\overset{\times}{o} - - \hat{o} - \hat{o} - \overset{\times}{o} - - - \hat{o} - \overset{\times}{o} -)\ (D_1\ N$$

وإذ يأتي هذا النموذج النبري ، تتبلور صورة الإيقاع في حس المتلقي: الإيقاع يتكون على شكل موجات تبدأ ، وتصل قمّتها ، ثم تهدأ . كل موجة تتكامل قبل أن تبدأ موجة أخرى ، حتى يتم الشطر الأول، وبتمامه يتكون لدى المتلقي ما يمكن أن يسمى الصورة الموجية للكتلة الوزنية (D_1). ثم يأتي الشطر الثاني ، فلا يُفاجأُ المتلقي (رغم الزيادة الكمية في أوله) لأن الموجات تبـدأ ، وتصل قمتها ، ثم تهدأ ، بالطريقة نفسها . واذ تتكامل الموجات تتخذ الشكل الإيقاعي التالي :

$$(\hat{o} - \hat{o} - \overset{\times}{o} - - - \hat{o} - \overset{\times}{o} - - \hat{o} - \hat{o} - \overset{\times}{o} - - - \hat{o} - \overset{\times}{o} - -)\ (D_2\ N$$

وبانتهاء الشطر الثاني تتبلور لدى المتلقي صورة موجية للإيقاع متحدة الهوية بالصورة الموجية لإيقاع الشطر الأول . هكذا يرتاح المتلقي لكون الشطرين متّحِدي الإيقاع ، ويشكـلان بيتاً شعرياً واحداً له الطبيعـة الإيقاعية (M) .

هل خطر للمتلقي أن الصورة الموجية للإيقـاع في الشطر الأول تنبع من كتلة وزنية تغاير الكتلة الوزنية للشطر الثاني إذ تنقص عنها متحركاً واحداً ، ثم ساكنين في الوحدتين الثالثة والرابعة ؟ ليس هناك من دليل

على أن هذا حدث . بل إن هذا السؤال يصبح غير ذي قيمة ويفقد أي دلالــة ، فسواء أخطر ذلك للمتلقي أم لم يخطر ، فإن إحساسه بتشكل الصورة الموجية للإيقاع في الشطرين هو الحقيقة الوحيدة المهمة . وهـذا الإحساس تمّ وتكامل ، لا عن طريق الكمّ بل عن طريق النبر . هكذا يكون النبر الروحَ المحرّكةَ المشكلة للإيقاع ، الروحَ التي تتجاوز التركيب الكتلي بحذافيره ، وتنبع من علاقات أكثر جذرية في البنية الحركية الأساسية للنوى الإيقاعية في الشعر ، ومن تفاعل هذه النوى . النبر ، بهذا المنظور ، ليس عنصراً خارجياً : إنه فاعلية داخلية لا تُضْفَى عــلى الوحدات ، بل إنها تحدِّدُ الوحدات ، إذ تحدِّد بدايةَ الموجة وقمّتها ونهايتها . ولنعد الى الشطرين بشكليها النهائيين : من الواضح هنا أن المتلقي يحسّ وجود الوحدات ، يحسّها ويعرف طبيعتها الإيقاعية ، لكن من الواضح، أيضاً، أنه لم يكتشف هذه الطبيعة بتحليل كتلة التتابعات بطريقــة العروضيين . لقد جاء النبر — المفروض بعوامل معقدة ستناقش في فقرة مقبلة — ليحدد الوحدات الإيقاعية للمتلقي ، ويحدد الصورة الموجية للكتلة الوزنية في سياق شعري مميَّز فيزيائياً ، هو سياق البيت المناقش والقصيدة التي ينتمي اليها. وإذا تذكرنا إمكانية التعبير عن النبر الشعري بطريقة موسيقية ، قدرنـــا على صياغة الشكل النهائي للبيت (D) بوضع حاجزٍ قبل كل نـبر قوي افترضنا حدوثه . ولنبدأ بالشطر الأول :

(ô — ˆ ×o — — — / ˆ ×o — — — / ôˈ ôˈ ×o — — — / ô — ×o —) (D_1 Nm

ثم يأتي الشطر الثاني بالشكل ذاته ، دون أي انتباه للقيمة الكميــة للوحدة الأولى :

(ô — ô — ×o — — — / ˆ ×o — — — / ô — ô — ×o — — — / ô — ×o — — —) (D_2 Nm

وتأتي النتيجة طبيعية ، حسب النظام الجديد المقترح في هذه الدراسة، إذ يتبيّنُ أن البيت من البحر **الطويل** ، رغم طبيعة الوحــدة الأولى في

شطره الأول من زاويـــة كمية : ويتبين أن وحداته الإيقاعيـــة هي [(علن فا / علن فا فا) (م)] ، لا (مستفعلن / مستفعلن / متفاعلن) .

تحديد الوحدات الإيقاعية ، إذن ، وجه من وجوه فاعليـــة النبر في الشعر العربـي ، وإذ يفترض أن تحديد الوحدات هو ، في الواقع، تحديد الإيقاع ، يكون النـــبر هو الفاعلية العميقة المؤسسة للإيقاع الشعري في العربية .

٤١ — ١ في تحليل المثل (D) ظهر ، دون صعوبة ، أن النبر يمنح الكتلة الوزنية إيقاعاً معيناً (M) ، ويمنعها ، في سياق البيت كله والقصيدة، أن تتخذ أي طبيعة إيقاعية (S) . وأشير هناك الى حقيقة أخرى ستؤكد هنا : إن الفاعلية المذكورة ، النبر ، تستطيع أن تمنح الكتلة الوزنيـــة نفسها (D_1) الإيقاع (S) ، إذا كان هذا الإيقاع هو ما يرغب الشاعر في خلقه ، في سياق بيت مختلف وقصيدة جديدة . لإضاءة ما يقال هنا، يفترض أن الشطر (D_1) هو ، في الواقع ، الشطر الأول في بيت شعري لشطره الثاني الكتلة الوزنية التالية :

(D_6) (— — — ه — — ه — — — ه — — — ه — — ه — ه — ه — ه)

وأن الشطرين يشكلان البيت التالي :

(DD) « شحّت دموعي في الرداء كأنها
قرب تسحّ وديمـــة تهطـــال »

لنتصور الشاعر الآن ، وقد ألّف هذا البيت ، ينشده في مجلس ، البيت ذو إيقاع معروف تدركه أذن المتلقي وتتقبله،والشاعر يتابع الإنشاد، لكن أمراً عجيباً يحدث هنا : المتلقي الذي سمع الشطر الأول منذ دقائق يُنشَد على انه جزء ، من بيت كتلته الوزنية في شطـــره الثاني تختلف جذرياً عن الكتلة الوزنية للشطر الثاني في البيت الجديد ، يسمـــع الشطر

الأول نفسه ينشد الآن جزءاً من البيت الجديد (DD). والمتلقي لا يستغرب ولا يرفض تقبل إنشاد الشاعر. هل يمكن أن يكون هناك «سر» لا ندركه يجعل المتلقي يتقبل هذا المزج؟ هل يشعر المتلقي أن الشطر الأول في (DD) هو ذاته الشطر الأول في (D) ؟ اذا أجبنا على السؤال الثاني بالإيجاب كنا نقرر ما يلي : إن المتلقي يشعر أن (ب = حـ) ثم يشعر أن (ب = د) مع أن (حـ) و (د) مختلفتان جذرياً . وتقرير كهذا يفترض درجة من السذاجة يرفض كاتب هذه الدراسة تقبّل حكم يصدر عنها . لا يُجاب على السؤال الثاني ، اذن ، بالإيجاب . وينتج من ذلك أن المتلقي يشعر أن الشطر الأول في (DD) هو غيره في الشطر الأول في (D) . لكن ، نسأل ، كيف اختلف الشطران والكلمات واحدة ، والتركيب واحد ، والكم الكلي لهما واحد ؟

ليس من المعقول أن يكون الاختلاف نابعاً من أي عامل آخر غير الفاعلية الأساسية في الإيقاع : النبر . إن الطريقة الوحيدة لتحويل الشطر الأول في (DD) الى إيقاع جديد يختلف عن إيقاع الشطر نفسه في (D) هي إلقاء الشطر بطريقة تمنحه نموذجاً نبرياً جديداً . وبهذه الطريقة ، تتحول الكتلة الوزنية في هذا الشطر الى كتلة لها الإيقاع ذاته الذي تمتلكه الكتلة الوزنية للشطر الثاني في (DD) . لو أن الشاعر قرأ الشطر الأول في (DD) بإيقاعه ذاته ونبره ذاته الذي امتلكه في (D) ، ثم جاء يقرأ الشطر الثاني (D_6) بطريقة يفترضها تركيبه كما يلي :

(ô̂ – ô̽ – ô̂ – ô̂ – – ô̽ – – ̂ ô̂ – – ô̽ – – ̂) (D_{6N}

لأحسّ المتلقي أن الإيقاعين مختلفان . ولأن هذا لا يحدث ، لا بد أن الشاعر قرأ الشطر الأول في (DD) بطريقة تغاير قراءته له في (D) . يمكن ، مبدئياً ، أن نتصور أن القراءة الجديدة أعطت الشطر الأول في (DD) نموذج النبر التالي :

(̂ە — — ̽ە — — ⌢ ̂ە — — ̽ە — ̂ە — ̂ە — — ̽ە — ̂ە —) (D_1 N_8 = D_5 N

بهذا يغيّر الشاعر لا كمّ الشطر ، بل نموذج النبر فيه ، إذ أن هذا النموذج كان في (D) كما يلي :

(̂ە ⁝ ⌢ ̽ە — — ⌢ ̽ە — — ̂ە — ̂ە — ̽ە — — ̂ە — ̽ە —) (D_1 N

وعن طريق تغيير نموذج النبر يصبح شطرا (DD) متحدي الإيقاع :

(̂ە — — ̽ە — — ⌢ ̂ە — — ̽ە — ̂ە — ̂ە — — ̽ە — ̂ە —) (DD_1 N

(̂ە — ̽ە — ̂ە — ̂ە — — ̽ە — — ⌢ ̂ە — — ̽ە — — ⌢) (DD_2 N

ومن هنا تتأكد حقيقة واضحة : رغـم أن الشطر الأول في (DD) يساوي كمياً ، الشطر الأول في (D) (بل إنه هو هو) ، فإن من المستحيل الجمع بين الشطر الثاني في (DD) والشطر الثاني في (D) على الأساس الرياضي المعــروف : (ب = ج) ، (ب = د) ، إذن (ج = د) . ويظهر هذا بدقة أن التساوي الكمي ليس ، بحد ذاته ، الفاعل الحقيقي في اتحاد الشطرين من بيت شعر عربي في طبيعتها الإيقاعية ، وأن هذا الفاعل هو ، دون شك ، النبر ، والنموذج الذي يتخــذه في كلا الشطرين . وستتأكد هذه النتيجة إلى درجة أكبر في مناقشة الظواهر العروضية التي أشير اليها سابقاً .

٤٢ – الخزم:

والخزم ظاهرة أخرى أهمل العروضيون اكتناه الفاعلية الإيقاعية وراءها ، واكتفوا بوصفها . إلا أن من الشيّق أن ابن عبد ربه لا يعرف هــذه الظاهرة ولا يذكرها إطلاقاً . لكن كتباً أخرى في العروض تذكرها دون أن تناقشها إيقاعيــاً ، حتى الكتب التي صدرت حديثاً جداً . والدراسة

الإيقاعية الوحيدة لهذه الظاهرة هي محاولة مندور القيمة في فهمها .

يحدَّدُ الخزم بأنه زيادة حرف أو أكثر في صـــدر الشطر الأول من البيت الشعري . ويقال : إنه علّة غير لازمة . والعروضيون يقفون عند هذا الحد في وصف الظـــاهرة . أما هنا فإن دلالاتها الإيقاعيـة ستحلّل باستقصاء يبرره القصور السابق في تناولها .

أود ، أولاً ، أن أشير الى أنني أتناول الخزم على أنه زيادة لحرف متحرك واحد في صدر البيت ، ذلك أن الأمثلة التي أعرفهـــا في الشعر العربي هي من هذا النوع ، عدا مثل فيه حرفان زائدان [21] . إذا وجدت أمثلة فيها زيادة ثلاثة حروف أو أكثر الى ثمانية كما يقول العروضيون ، فيجب أن تتناول تناولاً حذراً خاصاً بها ، لأنها أكثر تعقيداً من الحالة التي تعرض في هذا البحث .

ينقل مندور حادثة ينسب روايتها الى أبي عبيدة ، أنقلها عنه :

« كان فحلان من الشعراء يقويان : النابغة وبشر بن أبي خازم . فأما النابغة فدخل يثرب فهابوا أن يقولوا له لحنت وأكفـــأت ، فدعوا قينة وأمروها أن تغني في شعره ففعلت ، فلما سمع الغناء :

G) [22] أمن آل ميّة رائح أو مغتدي عجــــلان ذا زاد وغير مزوَّدِ

ثم : زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبـــذاك أخـــبرنا الغراب الأسودُ

وبان له ذلك في اللحن فطن لموضع الخطأ فلم يعد . وأما بشر بن [أبي] خازم فقال له أخوه سوادة : « إنك تقوي » قـــال : « وما ذاك » . قال : « قولك (أمن الأحلام ، إذ صحبي نيام) ثم قلت بعده : (الى البلد الشآم) ففطن فلم يعد » [23] .

الغرض من اقتباس هذا النص ليس غرض أبي عبيدة من روايته .

فالاقواء ليس موضع بحث في هــذه الدراسة . الغرض هو مناقشة هــذه الظاهرة الغريبة في أول بيت النابغة (G) وفي شطر بشر (J) حيث ترد الهمزة فيها زائدة ، كما يخبرنا العروضيون .

ينبغي ألا تفوتنا ، في البدء ، حقيقة على أهمية قصوى : أهل المدينة لم يشعروا بوجود خلل إيقاعي في بيت النابغة . ولو فعلوا لنبّهوه ، كما نبّهوه الى إقوائه ، أو لحنه وإكفائه . وسوادة ، كذلك ، لم يشعر بوجود خلل إيقاعــي في بيت بشر ، ولو فعل لنبّهه كــما نبهه على إقوائه . وأبو عبيدة نفسه لم يشر الى خلل إيقاعي في البيتين المناقشين. وعدم شعورهم بوجود هذا الخلل يعني شيئاً واحداً بسيطاً : هذا الخلل غير موجود . ليس ثمة من خلل إيقاعي في البيتين ، والأذن العربية المرهفة الحس هي مصدر هذا الحكم .

التساؤل الذي طرح في تحليل الخرم يطرح هنا : ما « السر » في أن المتلقين لم يحسّوا خللاً إيقاعيــاً في (G) و (J) ؟ وبالمتلقين ، هنا ، تُقصد الأذن العربية الأصيلة المرهفة الحساسية ، تمييزاً لها عن الأذن العربية المعاصرة التي يمثلها مندور . فمندور يرى في شطر بشر خلــلاً إيقاعياً ، ويجد أن فيه « ينبو الوزن ويثقل السمع »[٢٤].

واذا كانت الأذن العربية الحساسة تشربت إيقاع البيتين بعفوية وتقبّل أكيدين ، فإن تأكيد مندور لكون الأول منهما ذا إيقاع سليم والثاني نابياً ثقيلاً على السمع ، ينبع من حس شخصي محض . وليس لأحد الحق ، طبعاً ، في أن ينكر على مندور شعوره بالنبو ، لكن ليس لمندور الحق، في الوقت نفسه ، في فرض الحس بالنبو على الأذن العربية الأصيلة التي لم تشعر بوجود نبوّ في البيت . بهذا الفهم ، يناقش البيتان هنا : كلاهما تشكل إيقاعي عربي مرهف تقبلته الأذن العربية . وهدف هذه الدراسة هو محاولة إضاءة العوامل التي دفعت الأذن العربية لتقبل الإيقاعين ، على

أمل أن تعين هذه الإضاءة على اكتشاف الفاعلية الحقيقية في الإيقاع العربي وليس من غرض الدراسة — ولا ينبغي أن يكون من غرضها — أن تحاول « تصحيح » ما تقبلته الأذن العربية و « تخطئة » هذه الأذن . اللغة لغة الانسان الجاهلي ، وحسّه بإيقاعها أدق رهافة وألطف إدراكاً من حسّنا، نحن الغارقين في خضمٍ تكهم فيه حساسيتنا برهافة تلك اللغة الرائعة، وقدرتنا على اكتشاف عذوبة شعرها ولطافته العجيبة .

٤٢ — ١ لنعد الى بيت النابغة (G) ونقرأه ، بتلقي المتلقي الأول له. لنفترض اننا لا نعرف وزنه ، وانه جديد يطلع علينا مفاجئاً . القــراءة الطبيعية للبيت ، كمــا يبدو لكاتب هذه الدراسة ، تبدأ بتأكيد همــزة الاستفهام ، عن طريق الضغط عليها ، لأن الاستفهام هنا ، أو التساؤل القلق جزء عضوي من بنية التجربة الشعرية في البيت ومن دلالته المعنوية (السيمانتيكية) . بقراءة الهمزة بهذه الطريقة نفرضها جزءاً من إيقاع البيت يفترض التركيب الوزني التالي له :

G1) (ــ ــ ه ـ ه ــ ه ــ ــ ه ــ ــ ه ــ ه ـ ه ـ ه ــ ــ ه)

والنواة الأولى هنا هي (ــ ــ ه) والنواة الثانية هي (ــ ه) .

مبدئياً ، لا شيء يمنع من تقبل هذا التركيب الوزني ، إلا أن الشطر الثاني يأتي بعد ذلك ونواته الأولى هي (ــ ه) وله التركيب الوزني التالي:

G2) (ـ ه ـ ه ــ ه ـ ه ـ ه ــ ــ ه ــ ــ ــ ه ــ ــ ه) .

ثمة احتمالان نظريان في تلقي إيقاع الشطرين : أ — أن يشعر المتلقي بأن الإيقاع فيها واحد . ب — أن يشعر أن إيقاعهما متغاير . الاحتمال الثاني يخلق صعوبة كبيرة في تحليل البيت وتفسير وجود شطرين متغايرَيْ الإيقاع في قصيدة عربية جاهلية . لكن هذا الاحتمال هو الاحتمال المعقول، لأن الاحتمال الأول لا يمكن أن يتبلــور في الواقع لسبب واضح : إذا وضع النبر على النواة الأولى في (G1) ثم تشكل نموذجه بالطريقة المفترضة

سابقاً (عد ٣٩ – ٤) كان للنبر الشكل التالي :

(G1 N) (–– ō̆ – ō̆ ––– ō̆ ––––– ō̆ –– ō̆ – ō̆ – ō̆ –– ō̆)

وتبعاً للطريقة ذاتها ، إنما بوضع النبر القوي على (– ه) (عد . فقرة ٥٢) كما تفترض هـذه الدراسة ، يكون للنـبر في الشطر الثاني النموذج التالي :

(G2 N) (– ō̆ – ō̆ ––– ō̆ – ō̆ – ō̆ –– ō̆ –– ō̆ ––– ō̆ ––– ō̆)

[الرمز (×̊) يشير الى أن النبر في الموضع بديل محتمل لكنـه ليس في تمكن النبر المشار اليه بـ (×)] .

ويبدو بوضوح اختلاف نموذجي النبر الى درجة يستحيل معها تقبـل كونهما شطرين في بيت واحد من قصيدة جاهلية .

أما إذا افترض المحلّل أن الشطر الثاني دخله الخرم وأن نواته الأولى هي في الواقع (–– ه) فإن نموذج النبر فيه يكون .

(G2 Np) –– ō̆ – ō̆ ––– ō̆ – ō̆ – ō̆ ––– ō̆ ––– ō̆ –– ō̆)

ويظل الفرق بين النبر في الشطر الثاني والنبر في الشطر الأول جوهرياً بحيث يستحيل تقبل اعتبارهما شطرين في بيت واحد .

يستحيل ، إذن ، بالتركيب المقدم في (G1) و (G2) أن يكون الشطران بيتاً شعرياً جاهلياً ، وينبغي البحث عن طريقة يعدل بها التركيبان بحيث يشكلان بيتاً شعرياً ، ذلك أن الشطرين هما ، دون شك ، بيت شعري تقبّله العرب وشعروا أن لشطريه الإيقاع ذاته .

ومن الواضح أن الطريقة المطلوبة لا يمكـن أن تنتج عن التلاعب بالكم في البيت ، فالكم محدّد من قبل الشاعر في كلا الشطرين. لنحاول

أن نرى الامكانيات التي يقدمها اعتماد النبر منطلقاً الى توحيد الإيقاع في الشطرين .

٤٢ — ٢ نبدأ من جديد ، وندخل التغيير ، أول ما ندخل ، على طريقة قراءتنا للهمزة . يمكن أن نقرأ الهمزة دون ضغط على الاطلاق ، انما دون أن نغيّر كمها، ثم نبدأ بالقراءة بنبر النوى بالطريقة التي تقترحها هذه الدراسة (فقرة ٥٢) . يتشكل على هذا الأساس ، النموذج النبري التالي للشطر الأول :

(ȏ — — ȍ — ȍ — ȏ — — ȍ — — ȍ ȏ — — ȍ — ȍ — —) (G1 NF

وتبعاً للطريقة نفسها ، يتخذ النبر في الشطر الثاني النموذج التالي :

(ȏ — — ȍ — — — ȍ ȏ — — ȍ — ȍ — ȏ — — ȍ — ȍ —) (G2 NF

تبرز ، فوراً ، الظاهرة المهمة التالية : إن النبر الشعري في الشطرين يتخذ الصورة ذاتها . ويدرك دون صعوبة أن الشطرين لهما الإيقاع ذاته الآن ، واننا يمكن أن نوزعها في الوحدات التالية (باختيار الوجه الأقوى للنبر) :

(ȏ — — ȍ — ȏ — / ȏ — — ȍ — — ^ / ȏ — — ȍ — ȏ — —) (G1 NFw

(ȏ — — ȍ — — ^ / ȏ — — ȍ — ȏ — / ȏ — — ȍ — ȏ —) (G2 NFw

أما اذا حاولنا توزيع الشطرين في وحدات كما قرأناهما في (G1 N) و (G2 N) فإنهما يتخذان الشكلين :

(ه — — / ه — ه — ه — — / ه — — — ه — — / ه — ه — —) (G1 N

(ه — — ه — — — / ه — — ه — ه — / ه — — ه — ه —) (G2 N

ومن الواضح انهما تشكلان مختلفان اختلافاً جوهرياً .

يتأكد ، اذن ، أن النبر هو الفاعلية التي تعطي الكتلة الوزنية طبيعتها الإيقاعية ، وتحدّد وحداتها المكونة . ويبدو من الطبيعي القول الآن أن الطريقة التي عبّر بها النابغة عن وحدة الإيقاع في شطريه هي المتبعة في القراءتين (G1 NF) و (G2 NF) . ومن الطبيعي القول ، أيضاً : « إن النبر فاعلية تتجاوز التشكيل الكمي للكتلة الوزنية ، وإن الكمّ يمكن أنْ يهمل لكن النبر لا يمكن أن يهمل » . وستظهر هذه الدراسة أن هذا المبدأ هو المفسر الأكثر معقولية لظواهر في العروض العربي يستحيل فهمها دون تطبيقه .

يسأل هنا : كيف أمكن قراءة الهمزة دون نبر ، مع أن وظيفتها في البيت وظيفة معنوية أصيلة؟ والاجابة هي أن عدم نبر الهمزة لا يسبب عجزاً عن إظهار وظيفتها المعنوية بسبب من قدرة الصوت البشري على التنغيم والتلوين الشعوري بحيث أن التساؤل يتبلور تبلوراً تاماً، دون الحاجة الى الأداة التي تمثله ، ولعل في هذا ما يوضح حقيقة مهمة تتعلق بالخزم: هي أن معظم أمثلته في الشعر العربي في حالات ترد فيها همزة الاستفهام زائدة بهذه الطريقة (إذا قبلنا فكرة الزيادة — وكاتب هذه الدراسة لا يقبلها) .

٤٢ — ٣ من الشيّق الآن أن نستعرض طريقة أخرى في تحليل تقبل المتلقين لبيت النابغة ، وفي اعتبار العروضيين له بيتاً من (الكامل) دخله الخزم . الطريقة المغايرة اتّبَعَها مندور في تحليله للمثلين (G) و (J).

يقرر مندور أن ثمة ارتكازاً (نبراً) في الشطر الأول ، وأن الارتكاز في الوحدة الأولى يقع على «آل» بفرض عدم وجود الهمزة . ثم يمضي ليقول إننا لو نظرنا في طبيعة التفعيلة الأولى « من ناحيتي المقاطع أولاً والارتكاز ثانياً لوجدنا أن « أمن آل مي » مكوّن من مقطع قصير

مفتوح « أ » ومقطع مغلق « من » ومن آخر مغلق هو « آل » (كذا) ومقطع طويـل مفتوح « مي » (إذا اعتبرناه مكوناً من حرف صامت consonne وحرف صائت مزدوج dipthongue وإن يكن الأصح ألا نرى هنا حرفاً صائتاً مزدوجاً ، بل حرفاً صائتاً بسيطاً ، ثم حرفاً صامتاً ay وفي تلك الحالة يكون المقطع مغلقاً) .

« وننظر في طبائع هذه المقاطع فندرك أن المقطع الطويل المفتوح يمكن أن يقصر في النطق دون أن تتغير دلالة الكلمة التي يدخل فيها على حين أن المقطع المغلق لا يمكن تقصيره لأن الحرف الصائت فيه قصير بطبيعته ، بل مخطوف باللغة العربية ... »[٢٥] .

ويتابع مندور تحليله ، قائلاً : « إننا نجد أنفسنا بإزاء ارتكـاز على « آل » هو الارتكاز الشعري الأساسي في هذا التفعيل ، ثم يأتي مقطع قصير زائد قبل « من » فيسمو الارتكاز الى « مـن » وإذا بنـا نقصر المقطع الطويل المفتوح « آل » التالي للارتكاز تمشّياً مع ما يشبه الاتجاه اللغوي الذي أشرنا اليه فيما سبق ، وبهذا ننتهي الى إدخال المقطع الزائد في التفعيل دون أن نغير من كمه الزمني شيئاً ، فنحن بتقصيرنا لـ (آل) قـد رددنا التفعيل الى سبعة أزمنة (أمن آل مي ب 11 ب ب 1) .

وهكذا نفسر استساغة الأذن للشطر فقد أمكن هنا القيام آلياً عند إنشاد البيت بعملية تعادل »[٢٦] ...

رغم هذا الشرح المطوّل المدقق ، يجـد كاتب هذه الدراسة صعوبة كبيرة في تقبل رأي مندور . يبدو أن ايمان مندور المطلق بقيـام الشعر العربي على التعادل في كم التفاعيل أدى به الى تفسير الارتكاز في المثل المدروس بطريقة تضيع وظيفة الارتكاز الأساسية،وهي التمييز بين الوحدات الإيقاعية ، وإعطاؤها طبيعتها النغمية . والارتكاز في عمل مندور ظاهرة

سيّالة تنتقل من موضع الى موضع بسهولة فائقة دون أن ترتبط ارتباطاً حمياً ببنية الكلمات والتشكل الإيقاعي الكلي . ثم ان النبر ، تبعاً له ، يأتي في مواقع لا انتظام فيها ، فهو في الوحدة الأولى الجديدة يقع على النواة الأولى بينما لا يتوفر مقطع طويل معادل للنواة في أول الوحدة الثانية « ية رائح » ليقع عليه النبر . إلا ان الضعف الأعظم في تعليل مندور هو أن قراءته الجديدة تنتج تفعيلة هي « مفاعَلَتُنْ » لا نعرف انها ترد في تركيب الكامل في الشعر العربي إطلاقاً . وليس من الواضح كون مندور تنبّه الى هذه الحقيقة . واذا قبلنا هذا الدور في التعديل الكمي للنبر بتغيير تركيب التفعيلات في البيت تغييراً جذرياً كما يحدث هنا ، فمن المستحيل عندها أن نرى أي انتظام في تركيب البحور العربية من وحدات محددة . وتنتج عن هذا فوضى مطلقة في الإيقاع الشعري لا ضابط لها . بالاضافة الى هذه الاعتراضات ، يبدو للكاتب هنا أن فرضية مندور الأساسية ذاتها لا تسلم في وجه التحليل الدقيق ، فليس من الصحيح أن المقطع الطويل المفتوح في العربية يمكن أن يقصّر في النطق دون أن تتغير دلالة الكلمة . إذ أن من الواضح أن دور حرف اللين في المقطع الطويل المفتوح في العربية دور جوهري في بنية اللغة كلها ، وأي مثل بسيط يوضح هذه الحقيقة . هل من الصحيح أن كلمة « كتابٌ » ، مثلاً ، يمكن ان تقرأ بتقصير المقطع الطويل فيها الى « كتَبٌ » دون أن تتغير دلالة الكلمة ؟ وماذا يحدث اذا قرأنا « كاتب ، كتاب » بتقصير المقطع الطويل فيهما ؟

من هنا يبدو لكاتب هذه الدراسة أن تفسير مندور الكمي المطلق لا يصح أساساً لفهم الظاهرة الإيقاعية في البيت (G) أو في العروض العربي بشكل عام . وفي واقع الأمر أن ما يحصل في البيت هو أن الارتكاز في الوحدة « أمن آل مي » ثابت لا يتغير إلا ضمن حدود الاختيار المناقشة في موضع آخر من هذا البحث[٢٧]. والارتكاز في الكامل هنا يأتي على النواة (آ) ،

ويظل عليها في أي قراءة نتبناها وتحتفظ بإيقاع الشطر كما يجب أن يكون عليه ، أي متحداً بإيقاع الشطر الثاني . ومن المفيد هنا أن تسجل قراءتان ممكنتان تحتفظان بالإيقاع المنتوى : الأولى هي القراءة المقترحة سابقاً ، أي دون وضع النبر على «الهمزة» ووضعه على النواة الثانية (ـــ ه) (آ) ثم بتشكيل النموذج :

(G1 NF (ـــ ـــ ه̂ ـــ ه̽ ـــ ـــ ه̂ ـــ ه̂⁀ ـــ ـــ ـــ ه̽ ـــ ـــ ه̂ ـــ ه̂ ـــ ه̽ ـــ ـــ ه̂)

والثانية : وهي القراءة الطبيعية في رأي هذا الكاتب ـــ ومن الشيق هنا أن يستفتى القراء العرب في الموضوع ـــ تتم بنبر الهمزة ، تحقيقاً لوظيفتها المعنوية ، ثم بتحريك الساكن في (مِنْ) ووصل الهمزة المقطوعة الأولى في (أأْ) ووضع النبر على الجزء (ـــ ه) من النواة الناتجة من هذه القراءة الجديدة ، ثم تشكيل النموذج التالي :

(G2 NFA (ـــ⁀ ـــ ـــ ه̽ ـــ ـــ ه̂⁀ ـــ ـــ ه̽ ـــ ـــ ه̂ ـــ ه̂ ـــ ه̽ ـــ ـــ ه̂)

ومن الواضح هنا أن الهمزة بوجودها لم تغير طبيعة الإيقاع لأن النبر عليها نبر خفيف ، وقد ظل النبر القوي في موقعه[٢٨] ، ووجود النبر الخفيف على العنصر (ـــ) الأول من النواه (ـــ⁀ ـــ ه) وجود طبيعي جداً ، كما سيظهر البحث الحالي في موضع آخر . والتغيُّر الذي حدث تغير مشروع تبيحه اللغة العربية والشعر العربي ، وهو تحريك الساكن في (من) ووصل همزة القطع ، تماماً كما يحدث في قراءه (لَوَ آنّ) . ومن المرجّح أن العامل الذي يسمح بقراءة (لَوَ آنّ) عامل إيقاعي يرتبط بالنبر . (ويمكن للنبر أن يوضح بعضاً من أكثر الظواهر اللغوية تعقيداً ، كما ستشير الدراسة فيما يأتي) . أخيراً يبدو لي أن قراءة مندور « أمِنْ أل ِ ميَّةِ .. » قراءة مفتعلة ما أظنها تأتي على لسان عربي في حال طبيعية بعيداً عن الاستسلام لمعطيات نظرية يؤمن بها صاحبه سلفاً .

٤٢ ــ ٤ إذ ينتقل البحث الى شطر بشر بن أبي خازم ، تُطِلُّ دلائل إضافية تؤكد معقولية التحليل السابق لبيت النابغة . ذلك أن شطر بشر، على عكس شطر النابغة الأول ، له في الواقع تشكيل وزني مقبول سواء قرأناه والهمزة جزء من كمه أو قرأناه والهمزة عنصر إضافي فيه . وهذا المثل يجعلنا نتوقع أن مندور سيعجز عن تطبيق منهجه عليه . وفي الواقع نجد أن هذا هو مـــا يحدث ، إذ يقف مندور عاجزاً عن تفسير دور الـكمّ في البيت ، وتفسير ورود الهمزة فيـــه ، فينتهي الى وصف الشطر بالنبوّ والثقل ، مع أنه يعلم أن الأذن العربية الأصيلة تقبَّلَتْـه ، تماماً كما تقبلت شطر النابغة . كيف إذن حصل أن تقبلت الأذن العربية شطري بشر على أنهما متَّحدا الإيقاع ؟

شطر بشر ، كما أشير أعلاه ، له كتلة وزنية يمكن أن تنتسب الى بحرين مختلفين من بحور الخليل ــ ويُرجَّح هنا أن مندور لم يــعِ هذه الحقيقة . اذا قرأنا الشطر بطريقة عادية ، وحللناه الى نواه ، وجدنا انه يتألف من :

(J_1) (- - - ه - ه - ه - - ه - ه - ه - - ه - ه)

وليس هناك من شيء في الدنيا أو في العروض يمنحنا القدرة على الحكم بأن هذه الكتلة الوزنية تنتسب الى بحر (X) دون بحر (Y) . فهي تقطَّع بطريقتين كلتاهما سليمة في نظام الخليل . وليس هناك من دليل قاطع في الشطر الثاني من البيت ، كما هو في رواية أبي عبيدة ، عــلى انتساب الكتلة الوزنية الى بحر دون بحر ، لأن الشطر الثاني مجهول معظمه لكن تحليل ما لدينا من الشطر الثاني ، على أسس من معرفتنا بنظام العروض، يرجّح أن البيت ينتسب الى البحر (X) .

يبرز هنا السؤال التالي : كيف نعالج الشطر الأول بطريقة تجعله ينتسب الى (X) دون (Y) ، وما هي الفاعلية التي يجب أن تعمل فيه ليتّم هذا

الانتساب دون تعسف ؟ والجواب ، في رأي كاتب هذه الدراسة، بسيط واضح : لا يمكن أن نفعل ذلك إلا عن طريق النبر . بالنبر وحده يمكن أن تُعطى الكتلة الوزنية (J1) الإيقاع (S) ، وتتوزع الى وحدات معينة ، وبالنبر وحده يمكن أن تعطى هذه الكتلة الإيقاع (M) وتتوزع الى وحدات مختلفة عن الأولى .

يتمثل الوضع المذكور هنا في تشكيل النموذجين التاليين للنبر في شطر بشر :

(J1 N) (ـ ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه ـ ه)

[وذلك بقراءة الهمزة منبورة نبراً قوياً في النواة (ـــ ه) كما تفترض الدراسة الحالية في مثل هذا التركيب ، ثم نبر (ـ ه) القريبة من (ـــ ه) في التتابعات التالية نبراً قوياً ، ونبر بقيــة النوى نبراً خفيفاً ، عدا (ـــ ه) الأخيرة] .

(J1 NF) (ـــ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ ه)

[وذلك بنبر التتابع (ــــ ه) نبراً قوياً على (ـــ ه) معتبرين هذه النواة هي النواة الأساسية في الوحدة الأولى. ثم باعتبار كل (ـــ ه) بعدها حاملة للنبر القوي ، ونبر (ـ ه) في التتابع كله نبراً خفيفاً ، أما (P) في (ـ P ـ ه) فلا تنبر إطلاقاً] [٢٩] .

بتطبيق قاعدة التجزيء الى وحدات ، المناقشة في الفصل الأول من هذا البحث ، تتوزع الكتلة (J1 NF) الى الوحدات التالية :

(J1 NFw) (ـــ ه ـ ه ـ ه / ـ ـ ه ـ ه ـ ه / ـ ـ ه ـ ه)

ويبرز بوضوح كون المتحرك (ـ) السابق لـ (ـــ ه) منعدم الدور في تشكيل النموذج النبري ، وبانعدام دوره يتخذ الإيقاع في الشطر الطبيعة الإيقاعية (M) التي يتخذها البحر المعروف الوافر في واحدة من صوره.

أما الكتلة (J1 N) فإن تقسيمها الى وحدات يتم باعتبار (ـــــ ه) وحدة كاملة ، واعتبار (ـ ه) بداية كل الوحدات التالية، بهذا الشكل:

(J1 Nw) (ـ̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه̂ ـ ه̽ ـ ـ ـ ه̂ / ـ ه̂ ـ ه̽ ـ ـ ـ ه̽ | ـ ه̂)

ويظهر بوضوح أن الطبيعة الإيقاعية للتشكل هي الطبيعة التي تتوفر في البحر المعروف الرمل . وباستخدام طريقة الخليل في تحليل الرمل تكون (J1 N) من الشكل :

(J1 NKw) (ـ̽ ـ ـ ه̂ ـ ه̂ / ـ ه̽ ـ ـ ـ ه̂ ـ ه̂ / ـ ه̽ ـ ـ ـ ه̽ ـ ه̂)

ينبغي أن تؤكد الحقيقة التالية : إن محاولة قراءة الشطر على أساس كمي تجعل من المستحيل إعطاءه أي شكل غير شكل الرمل ، لاستحالة إغفال كمّ الهمزة حتى باعتراف مندور نفسه ، وهو المتحمّس أشد حماسة للتفسير الكمي . ويؤدي هذا ، في واقع الأمر ، الى اعتبار بيت بشر مؤلفاً من شطر من الرمل وشطر من الوافر ، وهذا خروج على نظام التركيب الإيقاعي للبيت في القصيدة العربية القديمة [٣٠] . وفي تقرير الأمر بهذه الصورة تأكيد للحقيقة الأساسية التي تطرحها هذه الدراسة : وهي أن النبر هو الفاعلية الإيقاعية الأصيلة التي تعطي للكتلة الوزنية في شطر بشر الطبيعة الإيقاعية (M) ، آناً ، والطبيعة الإيقاعية (S) آناً ، وأن النبر هو العامل الذي يحدد الطبيعة الإيقاعية في الشطر ، في سياق البيت والقصيدة ، ويفرض كونها (M) دون (S) . أما محاولة التلاعب بكمّ المقاطع ، كما يقترح مندور ، فهي إلغاء للجوهر الأصيل للكمّ ولدلالته. ذلك أن الكمّ ، إذا فهمناه فهماً صحيحاً ، هو الزمن الذي يستغرقه النطق بالمقطع . وهذا الزمن ثابت في اللغات التي أساس عروضها أساس كمي صرف . وبهذا المنظور يبدو تصوّر مندور للكمّ على درجة كبيرة من الغرابة ، فهو يتلاعب بكمّ المقاطع بحرية مذهلة . وتغيير مندور للكمّ ليس قائماً على دراسة لكمّ مقاطع العربية . والتغيير في الوقت نفسه ممتنع

في اليونانية ، مع أن مندور يوحي بإمكانيته في الشعر اليوناني ، حين يحاول تأييد وجهة نظره بالإشارة الى الظاهرة المسماة anacrouse في هذا الشعر [٣١] .

٤٣ – التعاقب :

الخرم والخزم ظاهرتان إيقاعيتان شيّقتان يؤمل أن تحليلها أشار الى أن الفاعل الحقيقي في الإيقاع الشعري هو النبر . ثمة ظواهر عروضية أخرى تشير في الاتجاه نفسه ويدعم تحليلها الفرضية المطروحة في هذا البحث . أنتخب من هذه الظواهر الآن ظاهرتين تخصان تركيب الوزن من الداخل، على عكس الخرم والخزم اللذين يطرآن على الكتلة الوزنية في بدايتها . فالحدث الداخلي في التركيب الوزني أكثر صلابة في علاقته بالإيقاع وأعمق دلالة على طبيعة الفاعلية الحقيقية فيه ، كما أن الحدث الداخلي أكثر انتظاماً في وروده من الخرم والخزم . لهذه الأسباب تكون النتائج التي يقود اليها تحليل الحدث الداخلي أشد تمكناً في دلالاتها الإيقاعية .

بالحدث الداخلي المشار اليه هنا تقصد ظاهرة التعاقب التي تعطي عدداً من البحور الخليلية شخصية متميزة عن غيرها . والتعاقب ليس ظاهرة عارضة في هذه البحور بل هو جزء عضوي من تركيبها الوزني والإيقاعي.

يحدد ابن عبد ربه التعاقب بأنه علاقة تقوم « بين السببين المتقابلين في حشو الشعر حيثما كانا » ، ثم يلاحظ انهما « لا يكونان من جميع العروض إلا في أربعة أشطار : في المديد ، والرمل ، والخفيف ، والمجتث »[٣٢] .

ويمكن أن يمثل على ورود التعاقب بحدوث (فاعلاتن مستفعلن) متعاقبتين في بحر من البحور . وعندها تفرض علاقة التعاقب امتناع سقوط

ساكني السببين المتقابلين (تن) و (فا) معاً ، وإمكانية ثباتهما معاً ، أي أن النون في (تن) والألف في (فا) يمكن أن تثبتا معاً ، ويمكن أن تسقط إحداهما ، لكن سقوط الاثنتين في البيت ذاته في وقت واحد ممتنع امتناعاً مطلقاً .

لا يقدم ابن عبد ربه ، أو العروض التقليدي ، تفسيراً مقنعاً لهذه الظاهرة ، ولا يمكن أن يعود الأمر الى كونها ظاهرة جانبية الأهمية ، لأنها ، في الواقع ، على أهمية قصوى في نظام الخليل . فامتناع سقوط الساكنين هو بأدق معنى للكلمة نسف لنظرية الخليل كلها . وذلك أن عماد نظرية الخليل هو تحديد الأمكنة التي يجوز فيها أن يسقط الساكن والأمكنة التي لا يجوز . وتقتضي نظريته أن أي سبب خفيف يمكن أن يفقد ساكنه حيث ورد ، وهذا ما يميز السبب عن الوتد ، الذي لا يفقد ساكنه . رغم القاعدة يواجه الدارس — والخليل — بمواقع في الشعر العربي يرفض فيها الشعر أن يستجيب لمعطيات النظرية ، وترد أسباب لا تفقد سواكنها. والخليل يعجز في صياغته النظرية عن تقديم تعليل لهذه الظواهر ، لكن عظمته الفكرية تبرز في كونه سجّل هذه الظواهر رغم مخالفتها لنظريته مخالفة جذرية ، واعترف ببساطة بأن نظريته لا تنطبق عليها. هذا مثل رائع في الأمانة الفكرية ، والمنهجية العلمية في البحث يضيف الى تقديرنا للخليل بعداً جديداً يجب تأكيده ، خصوصاً في الوضع المتخبط للثقافة العربية المعاصرة ، ومجال فقدان الأمانة الفكرية والمنهجية العلمية في كثير مما يكتب اليوم .

ستحاول هذه الدراسة مناقشة ظاهرة التعاقب المهمة من وجهة نظر إيقاعية صرف . وستُحلَّل ، لهذا الغرض ، جميع المواضع التي يدخل فيها التعاقب .

٤٣ ـ ١ التعاقب في « المديد » :

يتركب المديد ، حسب نظام الخليل ، في شكله الشعري ، من :

LWO) (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

أي : L) (ــ ە ـــ ە ـ ە / ە ـــ ە ـ / ە ـــ ە ـ ە)

ويمكن فيه من الزحاف : الخبن والكف والشكل ، أي أن (فاعلاتن) في حشوه قد تتحول الى الأشكال التالية :

L_1 ـ أ) (ــــ ە ـ ە)

L_1 ـ ب) (ــ ە ـــ ە ـ)

L_1 ـ جـ) (ـــ ە ـ)

أما (فاعلن) فيمكن أن تتحول الى (L_2 ـ 1) (ـــ ە)

نظرياً ، إذن ، يمكن أن يتشكل المديد كما يلي :

L_T) (ـــ ە ــــ ە ــــ ە ـ ە)

هذا ما يقرره مبدأ الخليل عن إمكانية سقوط الساكن من كل سبب خفيف .

لكن المعطيات الشعرية ، كما لاحظ الخليل ، تنفي إمكانيـــة حدوث (L_T) نفياً قاطعاً . وليس في الشعر العربي مثل هذا التشكل . مـــا لاحظـــه الخليل هو أن المديد يمكن أن يتخـــذ الشكل : (L_{sh1} (ـــ ە ـ ە ـــ ە / ـــ ە ـ ە) (يمكن أن نهمل الوحدة الثالثة ونركز على الوحدتين الأوليين) .

أو L_{sh2}) : (ـــ ە ـــ ە ـــ ە)

أي أن ساكني (تن) و (فا) لا يسقطان معاً في أي مثل شعري .

عبّر الخليل عن هذه الظاهرة بالتعاقب ووصفها العروضيون بعده وصفاً سطحياً .

ويبدو لكاتب هذه الدراسة أن النظرية الكمية في الشعر العربي تعجز عجزاً تاماً عن توضيح هذه الظاهرة . أما اعتماد النبر ، في تحليل الإيقاع الشعري في المديد ووجوهه الممكنة ، فإنه يساعد على تقرير ما يلي :

بدءاً من الفرضية المناقشة في مكان آخر من هذا البحث، يمكن القول: إن نموذج النبر في المديـــد يتخذ الشكل التالي [باختيار (فا) الثانية في الوحدة الثانية موضعاً للنبر القوي] .

(ه̂° — هˣ — — ه̂ — ه̂ — — هˣ — ه — ه̂* — — هˣ* —) (L N

وفي هذا النموذج يقع النبر القوي على (فا) الثالثة في التشكل [أي (فا) في فاعلن)] . لكن النبر القوي يمكن أن يقع نظرياً* على (فا) الأولى من الوحدة الثانية للمديد في شكله المقترح في الفصل الأول من هـــذه الدراسة :

(ه̂° — هˣ — — ه̂ — / ه̂ — — ه — هˣ — / ه̂* — — هˣ* —) (L MN

وينبغي أن يظلّ بالبال أن النبر القوي في الشعر العربي ، بناء على معطيات الدراسة الحالية ، لا يمكن أن يفقد ، وإلا تغيّر تركيب البيت الإيقاعي كله . يفترض هذا أن المديد يمكن أن يتخذ أي شكل لا تتغير معه نماذج النبر فيه ، ويمتنع أن يتخذ أي شكل يفقد فيه النبر القوي .

لنأخذ المديد الآن بشكله الخليلي ونحاول إسقاط ساكني السببين الخفيفين:

* وذلك يؤدي إلى تتابع (— ه — — ه — ه) دون نبر قوي ، وهو شرط إيقاعي يبدو أن الشعر العربي يتجنبه . هذا التقرير المبدئي بحاجة إلى استكناه دقيق .

الناتج هـو الشكل (LT) : (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ـــ ه) (في الوحدتين الأوليَيْن) .

وإذا حاولنا الآن أن نضع النبر على هذا التشكل ، كما يفترض وجوده في المديد ، كان علينا أن نفعل ما يلي :

LTN) (ـــ ـــ ه̂ ـــ ـــ ه̂ / ـــ ه̂ ـــ ـــ ه̂ ـــ ه̂)*

وينتج هنا تشكل إيقاعي يبدو أن الأذن العربية لم تتقبله. وتعليل رفضها له لا ينبغي أن يقدَّم في إطار الوحدة الإيقاعية المعزولة (ـــ ـــ ـــ ه̂) . فعلى الرغم من أن هذه الوحدة نادرة الحدوث – إن لم تنعدم إطلاقاً في غير الرجز – فإنها تبدو مقبولة إيقاعياً في سياقات دون أخرى**. ولعل سبب تقبّلها في الرجز والبسيط مثلاً أن يكون إمكان تجاوبها إيقاعياً مع وحدة هذين البحرين (ـــ ه ـــ ه̂ ـــ ـــ ه̂) وكون الإيقاع الناتج ذا انسجام داخلي يرقُّ على الأذن المرهفة باعتباره كلاً إيقاعياً كاملاً .

أما في أي سياق آخر ، فإن (ـــ ـــ ـــ ه̂) ترفض ، فيما يبدو ، لأن تحقيق تشكل إيقاعي كلي منسجم باستخدامها مع وحدات أخرى مثل (ـــ ه̂ ـــ ـــ ه̂) ، مثلاً ، يبدو صعباً جداً ، إن لم يكن مستحيلاً .

ويبدو أن تفسير الظواهر الإيقاعية لا في عزلة واستقلال وانما في سياق

---

* ه̂ تشير إلى احتمال وقوع النبر الخفيف هنا وفي الموضع الآخر المشار إليه بـ (^) في الوحدة نفسها .

** والمثل الوحيد الذي عثرت عليه في قراءاتي للشعر بعد وعي لأهمية هذه الظاهرة يُروى بطريقة أخرى تنفي حدوث (ـــ ـــ ـــ ه) ، مع أن البيت من الرجز ، كما يظهر في الأبيات :

« تعرَّضي مدارجاً وسومي
تعرُّض الجوزاء للنجومِ
هو أبو القاسم فاستقيمي »

ويروى « هذا » بدل « هو » . (را . اللسان ، مادة عرض) .

التشكلات الإيقاعية الكلية هو الطريقة الوحيدة التي تضيء أبعاد التجاوب الإيقاعي وإمكان حدوث ما يحدث وامتناع ما لا يحدث في شروط ثقافية وحضارية معينة . فالخلق الشعري هو أولاً وأخيراً تناغم إيقاعي وتناسق ينبعان من علاقات التفاعل بين العناصر الجزئية المكونة للإيقاع . ولذلك لا ينبغي أن تدرس شروط الوحدة الإيقاعية في معزل عن التشكل الكلي، إلا في حالات يكون للدراسة فيها مبرر واضح .

يمكن ، اذن ، أن يقرَّر أن سبب استحالة التشكل (^{L}TN) هو أن الأذن العربية لم يرق لها ورود تتابع من الشكل (ـ ٥̂ ـ ـ ×ـ / ٥̂ ـ ـ ×ـ ـ) لعدم انسجام موقعي النبر فيه إيقاعياً .

وينطبق ما يقال هنا على النموذج الناتج من اختيار وضع النبر القوي على (فا) الأولى في الوحدة الثانية من المديد ، كما في (LMN) . واستحالة الشرط الإيقاعي الناتج هي ، في رأي هذا الكاتب ، نتيجة لطبيعة النسق النبري الناتج ، وهي التعليل السليم لاستحالة فقدان السببين المتقابلين في المديد ساكنيها ، ولخروج المديـــد في ذلك ، على قاعدة نظرية هي عماد رئيسي في عمل الخليل .

من الشيِّق أن يذكر هنا أيضاً عامل مرافق لاستحالة النبر في تشكل المديد (^{L}T) هو أن سقوط ساكني السببين فيه ينتج تتابع أربعة متحركات. لكن ورود أربعة متحركات متتالية مقبول في الشعر العربي ، كما يؤكد الخليل.فلا يمكن أن يكون هذا الورود هو السبب في منع التشكل (^{L}T) ؛ ويبقى تعليل وحيد مقبول هو التعليل على أساس النبر ، كما أكدت هذه الدراسة .

وعلى أساس النبر يمكن أن نفهم سبب إمكانية اتخاذ المديـــد للشكلين التاليين :

(L_1 z) (ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥)

(L_2 z) (ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥)

ذلك أن نموذج النبر فيهما يكون (حسب تقسيم هذا البحث للمديد):

(ô̊ — ¦ ẋ — — ô — / ô — — ẋ — — / ô — — ẋ —) (L1 zN

و (ô̊ — ¦ ẋ — — ô — / ô — — ẋ ه — / ẋ̂ — — x̂ —) (L2 zN

وهما نموذجان يتحدان بنموذج النبر في المديد بشكله «التام».

٤٣ ـ ١ ـ ١ يمكن انتهاز هذه الفرصة لإظهار ميزة للتقسيم الجديد للمديد لا تنكر قيمتها الإيقاعية.

في نظام الخليل، حيث يتخذ المديد الشكل: (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) يعني دخول الزحاف على (تن) تحولها الى (فاعلاتُ)، ويوجب ذلك قراءة الوحدة الإيقاعية منتهية بمتحرك، وهذا ثقل إيقاعي يتجنبه الشعر العربي كما يؤكد ذلك نظام الخليل نفسه تأكيداً نسبياً، والنظام الجديد تأكيداً مطلقاً. أما في النظام الجديد فإن المديد يتخذ الشكل:

(LWON) (فاعلن / فا فاعلن / فا علن أ فا)

وحين تتحول (فا) الأولى من الوحده الثانية (على فرض قبول فكرة الزحافات هنا)، فإن الناتج لا يشكل خللاً موسيقياً يخرج على طبيعة الإيقاع العربي، لأن نهاية الوحدة الأولى هي ساكن، والزحاف الطارىء يؤثر على بدء الوحدة الثانية ويصبح جزءاً من تركيب الوحدة الجديدة. وهذا شيء عادي في إيقاع الشعر العربي. لا شك أن المسؤول عن ظهور الخلل الموسيقي ليس الشعر العربي وانما نظام الخليل نفسه، لأنه يقسّم التشكلات الإيقاعية الى الوحدات المعروفة فيه دون مبرر إيقاعي في عدد من الحالات، كما أظهرت هــذه الدراسة، وكما سيتأكد في مواضع تأتي.

٤٣ ـ ٢ التعاقب في « الرمل » :

يتركب الرمل ، حسب نظام الخليل ، كما يلي :

R) (ـ ه ـ ـ ه ـ ه / ـ ه ـ ـ ه ـ ه / ـ ه ـ ـ ه ـ ه)

« ويجوز فيه من الزحاف : الخبن والكف والشكل. فالخبن فيه حسن، والكف فيه صالح ، والشكل فيه قبيح »[٣٣] ويدخـــل التعاقب الرمل في السببين المتقابلين ، على حسب ما يدخل المديد[٣٤] . والزحافات الجائزة في الرمل تعني انه يمكن أن يتخذ الشكل :

R_z) (ـ ـ ـ ه ـ ـ ـ ـ ـ ه ـ ـ ـ ـ ـ ه ـ)

لكن هذا شكل نظري محض ، وليس هناك نماذج شعرية له . وهنا يعمق الافتراق بين النظرية والواقع الشعري . لكن الخليل يقرر أن التعاقب يدخل في الرمل ، ويمنع تشكله بالطريقة (R_z) ، ويجعل ممكنـــاً فيه حدوث أي من الشكلين (بالتركيز على الوحدتين الأوليين وترك الثالثة ، لأن ما يقال عن التعاقب فيهما يقال عن التعاقب بين الثانية والثالثة) :

R_{1z}) (ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ـ ـ ه ـ ه)

R_{2z}) (ـ ـ ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه ـ ه)

وليس في نظام الخليل ، أو في عمل العروضيين ، ما يفسر إمكانية هذين الشكلين وامتناع الشكل (R_z) ، مع انه ممكن تبعاً للنظرية .

لكن دراسة (R_z) باستخدام النبر تظهر بوضوح لماذا لم يرد في الشعر العربي . ذلك أن نموذج النبر في الرمل ، تبعاً للفرضية المقدمة في هذا البحث ، هو : (يستخدم هنا شكل الرمل المقرر في الفصل الأول من هذه الدراسة) :

(RN (ـ ْهـ ـ ـ ْه / ـ ه ـ ـ ْه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه | ـ ه)

ويمكن للرمل أن يتخذ أي شكل يظل فيه نموذجه النبري ما هو عليه في (RN) . لكن اذا دخل الرمل الزحاف الممكن نظرياً في كل سبب خفيف ، وصار له الشكل (R_Z) كان نموذجه النبري هكذا :

($R_{Z N}$ (ـ ْه ـ ـ ه / ـ ـ ـ ـ ه / ـ ـ ـ ـ ه ـ ـ ه)

ونتج الوضع ذاته الذي رفض في حالة المديد : ورود (ـ ـ ـ ـ ه) بعد (ـ ه ـ ـ ه) ، ثم نبر (ـ ـ ـ ـ ه) هكذا (ـ ـ ـ ـ ه) .

النبر ، هنا ، من جديد ، يظهر قدرته على تفسير الظواهر العروضية الصعبة . وليس في نظام الخليل ما يقدر على تفسير مماثل : فاجتماع متحركات أربعة شيء لا يخالف قواعد العروض العربي . ويبدو لكاتب البحث أن التفسير الكمّي هنا لا يسلم على الإطلاق .

٤٣ ـ ٢ ـ ١ ثمة ظاهرة أخرى ينبغي أن تذكر : كما في المديد ، يحدث عند الخليل في الرمل أن (فاعلاتن) تتحول الى (فاعلاتُ) : ويعني هذا قراءة الوحدة منتهية بمتحرك وتكرار ذلك ، أحياناً ، ثلاث مرات (وهذا ثقل موسيقي لا أدلّ عليه من كونه لا يرد في الشعر العربي إلا نادراً فيما أعلم)[٣٥] . أما النظام الجديد فإنه يحوّل الوحدات الى الشكل (R N) فإذا دخل الزحاف على النواة التي تعادل (تن) في (فاعلاتن) ، صار الزحاف جزءاً لا من نهاية الوحدة الأولى ، بل من بداية الوحدة الثانية، وبذلك يزول الشعور بوجود خلل إيقاعي في البيت .

٤٣ ـ ٣ التعاقب في « الخفيف » :

K) (فاعلاتن   مستفع لن   فاعلاتن)

ويطرأ عليه من الزحاف ما يسمح بتحول (فاعلاتن) كما تحولت في المديد والرمل . أمـا (مستفع لـن) فيمكن أن ترد (ه ـ ـ ه ـ ـ ـ ـ) أو (ـ ـ ـ ه ـ ه ـ) أو (ـ ـ ـ ه ـ ـ) حسب الأسس النظرية لعمل الخليل .

لكن الواقع الشعري ينفي إمكانية حدوث كل هذه الزحافات معاً ، ويؤكـد الخليل أن التعاقب يدخل في الخفيف في السببين المتقـابلين من (مستفع لن) و (فاعلاتن) .

ومن الشيق أن يلاحظ هنا أن التعاقب لا يدخل في السببين الخفيفـين من (فاعلاتن) الأولى و (مستفع لن) ، ولذلك تعليل إيقـاعي سيشار إليه فيما بعد .

إذا قبلت المعطيات النظرية لنظام الخليل ، فإن الخفيف (في وحدتيه الأخيرتين) يمكن أن يتخذ الشكل التالي :

K_z) (ـ ه ـ ه ـ ـ ـ ـ ـ ـ ه ـ)

وفي هذا خروج واضح على قواعد العرض العربي ، ولـذلك يمكن أن يعلل ، بسهولة، امتناع انطباق المعطيات النظرية وكون الواقع الشعري يسير باتجاه ضد هذه المعطيات .

لكن هذا التفسير تفسير سطحي ، مع شرعيته ، ويبدو لكاتب هذه الدراسة أن وراء وجوب حدوث التعاقب هنا فاعلاً إيقاعياً مرتبطاً بالنبر. وقد يكون امتنـاع توالي خمس متحركات في الشعر العربي ذاته ، في الواقع ، يخفي وراءه فاعلاً إيقاعياً مرتبطاً بالنبر ، إلا أن هذا افتراض أولي ينبغي أن يمتحن بالتحليل المتقصي ، ولا مجال لذلك هنا .

إذا اتخذ الخفيف شكله (R_z) وجب أن يتوفر فيه النموذج النبري التالي (وهو نموذج نبر الخفيف تبعاً للفرضية المتبناة في هذا البحث) :

(٥̂ ـ ¦ ٥ ـ ـ ـ ٥̂ ـ / ٥̂ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ / ٥̂ ـ ـ ٥ ـ) (KN

وبمحاولة وضع هذا النموذج النبري على (K_z) ينتج ما يلي :

(٥̂ ـ ¦ ٥ ـ ـ ـ ̂ ¦ ̂ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ / ٥̂ ـ ـ ٥ ـ) (K_z-Nu

وهو شرط إيقاعي يرفض تقبّله منعزلاً كما يرفض سياقياً فيما يبدو : ورود أكثر من ثلاثة متحركات (خمسة هنا) مع وجوب توفر نبر خفيف على واحد منها ثم نبر خفيف على المتحرك التالي له ، ثم نبر قوي على الجزء التالي (يبدو أن توفر نبرين متتاليين على متحركين شرط كاف للاستحالة) .

فالفاعلية الإيقاعية وراء التعاقب في الخفيف هي ذاتها الفاعلية التي أوجبت التعاقب والخروج على الأسس النظرية لعمل الخليل في البحرين الآخرين : تلك الفاعلية هي النبر .

٤٣ ــ ٣ ــ ١ اذا كان قد بقي من شك في الذهن حول قضية النبر في الإيقاع الشعري وكونه الفاعلية الحقيقية التي تختفي وراء الظواهر العروضية المختلفة ، فقد يزول أي أثر للشك حين تناقش ظاهرتان مهمتان جداً تردان في المديد وفي الخفيف ، هما : أ ــ عدم وجوب التعاقب بين سببين متقابلين في واحد من هذين البحرين ووجوبه في سببين آخرين ، ب ــ امتناع تحول تفعيلة في البحر الأول الى شكل تتحول اليه حيثما وردت في موضع آخر ، بل حين ترد في البحر نفسه في موقع آخر .

٤٣ ــ ٣ ــ ١ ــ ١ أ ــ الظاهرة الأولى هي ، كما أشارت الدراسة،

عدم وجوب التعاقب في السببين الخفيفين في الوحدتين الأولى والثانية من الخفيف ، مع انهما سببان متتاليان . في الخفيف كما يؤكد **الخليل** والواقع الشعري ، يمكن للتفعيلتين (فاعلاتن) و (مستفع لن) أن تتخذا الشكل التالي K_1) (ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه) (تهمل الوحدة الأخيرة التي نوقشت فيما سبق) . وهنا تنطبق نظريـة **الخليل** بحذافيرها على السببين الخفيفين (تنْ) و (مسْ) . ينبغي أن يُسأل الآن: لماذا يحدث هذا هنا ولا يحدث في السببين الخفيفين في (مستفع لن) و (فاعلاتن) ، كما وضّحت الدراسة ؟

يمكن ، باستخدام النبر ، توضيح هذه المفارقة بسهولة . فالشكل (K_1) يتخذ النموذج النبري المفروض اتخاذه في الخفيف التام ببساطة ودون أي تعقيد ، كما يظهر هنا :

(ه̂ ـ ـ ه ـ ـ ـ ه̂ ـ ـ ه ـ) (K_1 N

ويتوفر هنا النبر الطبيعي للخفيف لأن الوحدة الناتجة (ـ ـ ـ ه ـ ـ ه) تنبر بطبيعتها هكذا (ـ ـ ـ ه ـ ـ ه̂) .

وليس في الوضع الناتج ما يخالف قواعد الإيقاع العربي أو ما يشابه الحالة الواردة في المديد والخفيف حيث وجب دخول التعاقب . ولا شك أن في هذا دليلاً يصعب دحضه على صحة التفسير المقترح في هذا البحث لظاهرة التعاقب ، وكون الفـاعل الحقيقي وراءها فاعلاً إيقاعياً يرتبط بنماذج النبر في البحور العربية .

٤٣ ـ ٣ ـ ١ ـ ٢ ب ـ أما الظاهرة التي تحدث في المديد فهي على درجة أعمق من الأهمية . ذلك أن المديد ، كما ظهر ، يمكن أن يتخذ شكلاً تتحول فيه وحدته الثانيـة (فاعلن) الى (فعلن) (ـ ـ ـ ه) . ومن السهل أن نلاحظ أنه حيث وردت (ـ ـ ـ ه) ، باستثناء البسيط[٣٦]،

فإنها يمكن أن تتحول الى (ــ ه ــ ه) . [بما في ذلك الكامل حيث يقول الخليل إن (ــ ــ ــ ه) أصلهــا (ــ ــ / ــ ه) لا (ــ ه / ــ ــ ه)] .
لكن الخليل يقول في دراسة المديد (كما تشعر أمثلته ودراسات العروضيين بعده) إن (ــ ــ ــ ه) المذكورة في المديد لا تتحول الى (ــ ه ــ ه) .
وليس في نظامه ما يفسّر هذا الاستثناء العجيب، وليس في النظرة الكمية الى العروض العربي ما يقدر ، في رأي هذا الكاتب ، أن يفسّر هذه الظاهرة إطلاقاً .

أمن المبالغة أن يقال هنا : إذا قدرنا على تفسير هذه الظــاهرة عن طريق النبر ، قدمنا تأكيداً يبلغ درجة البرهان العلمي على كون النبر هو الفاعلية الحقيقية وراء الظاهرة العروضية المدروسة ، ووراء ظواهر العروض الأخرى ؟ لنرَ هل يعين النبر على تفسير الظاهرة (ب) أم لا يعين .

تبعاً لفرضية النبر المقترحة في هذا البحث ، يتخذ النبر في المديــد النموذج التالي :

(ه — ه — — ه — / ه — — ه — ه — / ه — — ه —) (LN

أي أن النبر القوي ينبغي أن يكون في الوحدة الثانية على النواة (ــ ه) الثانية[37] . لنرَ مــا يحدث إذا تحولت (فاعلن) في نظام الخليل [التي تعادل الجزء (ــ ه ــ ــ ه) من الوحدة الثانية في النظام الجديد ، كما في (LN)] :

(ه — ه — — ه — / ه — ه — ه — / ه — — ه —) (LP

وتَشكل وحدة (ــ ه ــ ه ــ ه) في حشو البيت ممتنع حسب نظام الخليل، لكن هذا هو المستوى السطحي للظاهرة ، والسبب الأصيل وراءها يرتبط بالنبر ، كما يبدو بوضوح إذا حاولنا نبر التشكل (LP) تبعاً لقواعد النبر

المقترحة فيما يأتي ، والتي تقول : إن (فا) إذا تكررت ٤ مرات فيجب أن يقع النبر القوي على الأولى والثالثة منها .

أما إذا تكررت (فا) ثلاث مرات وكانت آخر نواة في البيت فإن النبر القوي يقع على (فا) الثانية[٣٨] .

بتطبيق هذه القاعدة ينتج النموذج النبري التالي للشكل (L P) :

(L PN) (ــ ه ــ ــ ــ ه / ــ ه ــ ه ــ ه / ــ ه ــ ــ ــ ه ــ ه)

وبمقارنة (L PN) بالنموذج النبري الطبيعي للمديد (L N) يدرك فوراً أن نموذجي النبر مختلفان اختلافاً جذرياً . وهذا الاختلاف الجذري هو ما يمنع تحول (ــ ه ــ ــ ه) في المديد الى (ــ ه ــ ه) كما تودّ هذه الدراسة أن تؤكّد .

تنبغي العودة الى تأكيد النقطة المهمة التالية : ان (ــ ــ ــ ه) تتحول حيث وردت الى (ــ ه ــ ه)[٣٩] ، لكنها تمتنع في الوحدة الثانية للمديد . بل ان الأمر لأكثر غرابة من ذلك ، فالمديد نفسه يسمح بورود الوحدة (ــ ــ ــ ه) على الشكل (ــ ه ــ ه) في الضرب (أي حين تكون آخر وحدة) . تبعاً للخليل والعروضيين يمكن للمديد أن يكون :

(فاعلاتن فاعلن فعِلن) (ــ ــ ــ ه)
و : (فاعلاتن فعلن فعْلن) (ــ ه ــ ه)

ترى ما السر العجيب في هذه المفارقة الواضحة ؟

السرّ ، كما أظهرت الدراسة في حالة (ــ ــ ــ ه) حين تكون وحدة ثانية في المديد ، يرتبط بالنبر دون شك . يُسأل الآن : هل يقدر النبر أن يظهر لنا السبب وراء إمكانية تحوّل (ــ ــ ــ ه) [أو (ــ ه ــ ــ ه) باعتبار أصلها] الى (ــ ه ــ ه) في الوحدة الأخيرة من المديد ؟ ويتوقع

ببساطة أنه إذا قدر النبر على تعليل هذه الإمكانية فإن أيّ شك في كونه الفاعلية الحقيقية في الإيقاع ينبغي أن يزول . لِنَرَ إذن .

إذا تحوّل المديد الى الشكل :

(L3 (ـ ـه ـ ـ ـه ـ ـه ـ ـه ـ ـ ـه ـ ـ ـ ـه)

فإن نموذجه النبري يكون :

(L3 N (ـ ـهْ ـ ـ هَ ـ ـه ـ ـه ـ ـهْ ـ ـ هَ ـ ـ ـ هَ)

فإذا تحولت (ـ ـ ـه) فيه الى (ـ ـه ـ ـه) اتخذ الشكل :

(L4 (ـ ـه ـ ـ ـه / ـ ـه ـ ـه ـ ـ ـه / ـ ـه ـ ـه)

وبوضع النبر على (ـ ـه ـ ـه) بالطريقة المقترحة في هذا البحث ، تبعاً للقاعدة القائلة : إنه حين تتعاقب نواتان من (فا) فالنبر القوي يقع على أولاهما وتنـــبر الأخرى نبراً خفيفاً[٤٠] ، يكون للشكل (L4) النموذج النبري :

(L4 N (ـ ـهْ ـ ـ هَ / ـ ـه ـ ـهْ ـ ـ هَ / ـ ـهْ ـ هَ)

وبمقارنة (L4 N) مع (L3 N) يظهر بوضوح قاطع أن نموذج النبر فيهما واحد وانه ، رغم التغير الكمي في الوحدة الأخيرة ، ظـــل البيت من المديد ، ونتج إيقاع يقبله الخليل والعروضيون والأذن العربية على انه هو ذاته الإيقاع الوارد في شكلي المديد الآخرين (من أجل تحديد المديد وتفريقه عن المديد الثقيل را . فقرة ٥٤ ـ ٣ ـ ٢)[٤١] .

هل يبقى شك في أن النبر هو الفاعلية الإيقاعية الحقيقية في العروض العربي ، وفي ظاهرة التعاقب وعدم وجوب التعاقب بشكل خاص ؟

٤٣ ــ ٤ التعاقب في «المجتث» :

يتركب المجتث ، حسب نظام **الخليل** ، في شكله الشعري كما يلي :

M) (مستفع لن فا علاتن)

ويمكن ، نظرياً ، أن تفقد (لن) ساكنها ، وتفقد (فا) ساكنها . لكن **الخليل** يؤكد أن النظرية لا تنطبق هنا وأن التعاقب يدخل فيمنع سقوط هذين الساكنين في وقت واحد .

نسأل ، من جديد ، ما السر في ذلك ؟ ونحاول تعليل الأمر بالطريقة ذاتها التي استخدمت من قبل ، أي عن طريق النبر .

نموذج نبر المجتث ، تبعاً لأسس الدراسة الحالية ، هو :

MN) (— ه — هˣ — — هˆ — هˆ — — هˣ — ه̊)

اذا طبقت نظرية **الخليل** في إمكانية حذف الساكنين من (لن) و (فا) ينتج الشكل التالي :

M_z) (— ه — ه — — — — — — ه — ه)

أي أن لدينا خمسة متحركات متوالية . وهذا ممتنع . لكن الفاعلية الحقيقية وراء هذا الامتناع هي النبر ، كما يتضح اذا حاولنا توفير نموذج النبر في (MN) للشكل (M_z) :

M_zN) (— ه — هˣ — ˆ ˆ — — هˣ — ه̊)

وينتج هنا الشرط الإيقاعي ذاته الذي رفض تقبّله في دراسة الخفيف: ورود متحركات (أكثر من ثلاثة) ينبغي نبر اثنين منها نبراً خفيفاً، [ثم يأتي التتابع (ـــ ه) التالي منبوراً نبراً قوياً ، ووقوع ذلك كله بعد التتابع (— هˆ — هˣ)] .

ويبدو ، من تحليل الأمثلة السابقة ، أن التعاقب حيث ورد ، بل حيث لم يجب وروده أيضاً ، ظاهرة إيقاعية ترتبط بطبيعة النماذج النبرية في الشعر العربي . ويبدو لكاتب هذه الدراسة أن أي تعليل آخر ، في إطار النظرة الكمية أو القواعد السطحية للعروض ، يصعب أن يكون على الدرجة ذاتها من الدقة والشمول ، إن لم يستحل استحالة كاملة دائماً .

٤٤ – التراقب :

في نظام الخليل ظواهر وزنية أخرى تستحق أن تبحث في ضوء النبر ، لكن تقصي جميع هذه الظواهر ليس غرض الدراسة الآن وقد يناقش بعضها في مكان يأتي . إلا أن من هذه الظواهر ظاهرة معقدة لعل مناقشتها هنا أن تضيف الى الاحساس بصحة الفرضية التي تنمّى في هذا البحث ، يقصد كون النبر الفاعلية الأساسية في إيقاع الشعر العربي ، لذلك ستناقش هنا الظاهرة التي يسميها العروضيون التراقب .

يحدد ابن عبد ربه التراقب بأنه يدخل « بين السببين المتقابلين من فاصلة (تفعيلة) واحدة »[٤٢] . والتراقب ، هكذا ، هو امتناع سقوط الساكنين في السببين الخفيفين من التفعيلة ، مع أن المعطيات النظرية لعمل الخليل تقول إن سقوطهما ممكن تبعاً للقاعدة العامة في أن كل سبب خفيف يمكن أن يفقد ساكنه . والتراقب يقول ابن عبد ربه « لا يدخل إلا في المضارع والمقتضب »[٤٣] .

والمضارع والمقتضب قد يكونان ، في نظام الخليل ، أكثر البحور تعقيداً بسبب المفارقة الواضحة بين شكليهما النظريين وبين شكليهما في الشعر من جهة ، وبسبب الزحافات التي يقول الخليل إنها تطرأ عليهما من جهة ثانية . وسيتناول البحران بالدراسة بشيء من التفصيل لتعقد طبيعتهما .

٤٤ – ١ التراقب في «المضارع» :

يتشكل المضارع ، حسب نظام الخليل ، كما يرد في الشعر كالتالي:

MQ (مفاعيلن فاعلاتن)

Q) (— — ه — ه — ه / — ه — — ه — ه)

ويجوز في حشوه من الزحاف : القبض والكف في (مفاعيلن) ، أي أن (— — ه — ه — ه) يمكن أن تكون :

Q1z) أ) (— — ه — ه —)

ب) (— — ه — — ه)

وينبغي ، تبعاً لنظرية الخليل في السبب الخفيف ، أن يمكـن فقدان السببين (عي) و (لن) لساكنيهما معاً ، فتتخذ (— — ه — ه — ه) الشكل : Q1z) حـ) (— — ه — —) . لكـن الخليل ، كما يظهر ابن عبد ربه، يقول إن الشكل (حـ) لايرد في (مفاعيلن) إطلاقاً . وملاحظته تعني أن الشعر العربي ليس فيه مثل ترد فيه (مفاعيلن) بالوجه المذكور[٤٤]. على هذا الأساس يطور الخليل مفهوم التراقب الذي يؤكّد عـدم انطباق نظريته على هذا البحر .

وليس في عمل العروضيين ما يعلّل هذه الظاهرة إطلاقاً ، ولا يبـدو أن التفسير الكمي يصلح أساساً لتفسيرها . ولا يبقى إلا النبر وسيلة لفهمها.

ماذا يحدث إذا افترضنا أن نظرية الخليل في السبب الخفيف تصـدق على المضارع ؟ يكون هذا البحر عندها من الشكل التالي :

Qz) (— — ه — — — ه — — ه — ه)

وليس في هذا الشكل خروج على قواعـد العروض العربـي . ثم إن توالي خمسة متحركات لا يمكن أن يحدث لأن (— ه) في (فاعـلاتن)

هي جزء مما يسميه الخليل « الوتـد المفروق » (فاع) (ـ ه ـ) فهي لا تفقد ساكنها إطلاقاً .

إذا وضع النبر على نوع المضارع تبعاً للفرضية المناقشة في فقرة (٥٢) اتخذ هذا التشكل الإيقاعي الشكل التالي (باعتبار تركيبه التام) :

(ه̂ ـ ه̽ ـ ـ ه̽ ـ ه ـ ه ـ ه̽ ـ ـ) (Q N

فإذا تحوّل الى الشكل (Q_z) وجب أن يكون النبر فيه كما يلي :

(ه̂ ـ ه̽ ـ ـ ه̂ ـ ـ ̽ ه̂ ـ ـ) (Q_z NF

ولا يمكن إعطاؤه أي نموذج آخر للنبر ، لأن القاعدة تقـول : إن اجتماع (ـ ـ ه) و (ـ ـ ـ ه) يؤدي الى اتخاذهما النبر التالي :

(^{W} NF ـ ـ ه̂ ̽ ـ ـ ه̂ (كما في الوافر) .

وبهذا يظهر الفرق واضحاً بين نموذج النبر في المضارع ونموذج النبر في (Q_z) . ولذلك لا يمكن أن يتحول المضارع الى الشكل (Q_z) . وبوضع النتيجـة بمصطلحات خليلية ، يقـال إن (ـ ـ ه ـ ه ـ ه) في المضارع لا يمكن أن تتحول الى (ـ ـ ه ـ ـ) وإن التراقب في السببين الخفيفين منها واجب ، رغم أن النظرية تقول بعدم وجوبه .

لنعد الآن الى الشكل (Q_zNF) . يدرك بوضوح ، بالمقارنة مـع (Q_z N) ، أن (Q_z NF) في الواقع يخالف قواعد النبر المقررة في هذا البحث ، ليس بالطريقة التي تخالفها بها الأمثلة المدروسة في التعاقب ، وإنما بطريقة أخرى . ينبغي ، دائماً ، إذن ، أن يوضع النبر في مواقعه ، لا بالنظر في أصل البحر والزحافات الممكنة أو غير الممكنة فيه ، وإنما باعتبار الوحدات الناتجة في كل تركيب يقال إن البحر يتحول اليه ، والنوى التي تؤلف هـذه الوحدات . وأهمية هذه القاعـدة تبرز إذ ننظر في (ـ ـ ه ـ ـ ـ ه) في الشكلين (Q_z NF) و (Q_z N) . حين يضع

المحلل النبر على (ـــ ه ــــ ه) على أساس أن أصلها (ــ ه ــ ه ــ ه ــ ه) وأننا يمكن أن نوفر لهـا النبر الموجود في (ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ه) دون الخروج على قواعد النبر المقررة في دراسة التعاقب (أي منع توالي نـبر خفيف ونبر قوي على متحركين متواليين) ، يكون النـاتج ، نظرياً ، مقبول . لكن هذا الناتج ، في الواقع ، ليس مقبـولاً إذا وضع المحلل النبر على أساس أن الوحدة الناتجة (ـــ ه ــــ ه) يجب أن تعامل كما تعامـل في أي موضع آخر : بنـبر النواتين فيها باعتبارهما (ـــ ه) و (ـــ ه) ، واتباع القواعد المقررة للنبر في حالة اجتماع هاتـين النواتين بهذا الترتيب .

٤٤ ـ ٢ التراقب في « المقتضب » :

سيناقش المقتضب هنا بإيجاز شديد، لأنه يحلل بإسهاب في موضع آخر . يتركب هذا البحر تبعاً للخليل ، في شكله الشعري من :

MSH) (مفعولات مستفعلن)

أي T) (ــ ه ــ ه ــ ه ـــ ه ــ ه ـــ ه)

ويقرر ابن عبد ربه أن التراقب يدخـل في أول البيت في السببين المتقابلين . نظرياً ، يقبل المقتضب الزحافات التي يقبلها أي سبب خفيف، فيتحول الى :

T_z) (ـــ ه ــ ه ــ ه ــ ه ــ ه) أو (ــ ه ـــ ه) (في الوحدة الثانية) .

إلا أن الخليل يلاحظ أن هذا لا يحدث . ويعجز العروض التقليـدي والنظرة الكمية عن تفسير ذلك . في الواقـع الشعري ، بدخول التراقب

يمكن للمقتضب أن يتخذ الشكلين التاليين (التركيز هنا على الوحدة الأولى دون الثانية) :

($T_1 z$) (— o — — o — — o — o — — o)

($T_2 z$) (— — o — o — — o — o — — o)*

باستخدام النبر لتفسير امتناع الشكل (T_z) في المقتضب يمكن تقرير ما يلي : نموذج النبر في الشكل التام للمقتضب (حسب القواعد المقترحة فيما يأتي) هو :

(TN) (— $\overset{\times}{o}$ — $\bar{o}$ — $\overset{\times}{o}$ — — $\hat{o}$ — $\overset{\times}{o}$ — — $\hat{o}$)

فإذا تحوّل المقتضب الى أي من الشكلين ($T_1 z$) و ($T_2 z$) فإن نموذج النبر فيه يبقى ذاته ولا يتغير، أما اذا تحوّل المقتضب الى الشكل (T_z) (المقبول حسب نظرية الخليل ، والممتنع في الواقع الشعري) فإن نموذج النبر فيه يجب أن يقع على النوى المشكلة بالطريقة التالية :

($T_z N$) ($\overset{\times}{—}$ $\bar{—}$ — $\overset{\times}{o}$ — — $\hat{o}$ — $\overset{\times}{o}$ — — $\hat{o}$)

لكن هذا النموذج غير ممكن التحقق ، لأنه يفترض إمكانية نبر النواة (o — — —) الناتجة في ($T_z N$) بالطريقة (o — — —) وهذا ممتنع في هذه النواة في أي موضع ، وخصوصاً حين تجتمع بـ (o — —) بهذا الترتيب . النبر الممكن على (o — — —) في تواكبها مع (o — —) له أحد الشكلين التاليين :

أ) ($\overset{\times}{—}$ — — $\hat{o}$)

ب) ($\hat{—}$ — — $\overset{\times}{o}$)

---

* عد من أجل تحليل أدق لهذا الشكل إلى المناقشة المفصلة في إشارات الفصل السابق . إشارة رقم (٧) .

أما وضع نبرين قويين على (ـــــ ه) فهو مستحيل إيقاعياً .

بهذه البساطة تعلل الظاهرة الغريبة لحدوث التراقب في المقتضب كما عللت في المضارع . وتؤكد الدراسة المتأنية من جديد أن النبر هو الفاعلية الحقيقية الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وان التشكلات الإيقاعية التي يتوفر فيها نموذج معين واحد للنبر تنتسب الى الإيقاع ذاته مهما اختلفت قيمتها الكمية . ويبقى أن يدرس دور الكم في إيقاع الشعر العربي دراسة دقيقة وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمي . وفي أقسام تأتي من هذا البحث ، ستناقش هذه العلاقة بإسهاب .

إشارات

١ را . ، مثلا ، مندور « ، في الميزان الجديد » ، ص : ٢٣٢ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ — ، وعياد ، ورد ، ص : ٥٣ — ٥٨ .

٢ روى ان الخليل ألف كتاباً في النغم ، وأنه وضع العروض بعد مروره في سوق النحاسين وسماعه وقع مطارقهم . وفي عمل الخليل ما يشعر بأنه ميز بين التركيب الوزني للبيت الشعري وبين بحره ، أي ايقاعه ، على أسس تناقش في فقرة (٦٨ — ٧٢) .

٣ « كمي » هنا تستخدم تساهلا وتسهيلا ، لتحديد أدق عد فقرة (٥٨) .

٤ يحدذ الإيقاع كذلك على أساس الترجيع والمعاودة (recurrence) را . ، مثلا ،

Northrop Frye, **The Anatomy of Criticism,** paperback ed., Princeton U.P. (Princeton, 1971) p. 77

يرى فراي أن الترجيع جذري في الفنون كلها ، لا الشعر وحده ، ويقرنه إلى تشكل النسق في الرسم . وقا . مع تحديد آي . ا . ريتشاردز (I. A. Richards) الأكثر شمولا للإيقاع في :

Principles of Literary Criticism, Routledge & Kegan Paul (London, 1925) P. 137; See also Richard's **Practical Criticism,** Harcourt, Brace & Co. (New York, 1960 ed.) PP. 225-234.

ثمة تصور آخر للإيقاع يبرز في النقد الياباني وعند المدرسة الصورية (Imagist) كما يمثلها إزرا باوند (Ezra Pound) ، يفصل بين الإيقاع (rhythm) والوزن (metre) فصلا حاداً ، ولا يرى الإيقاع مرتبطاً بالمعاودة والترجيع وإنما بالحركة الداخلية للتركيب الدلالي والانفعالي للقصيدة . را . مناقشة ممتعة لهذا التصور في ، باسودا ، ورد ، ص : ٧٩ — ٨١ ؛ . ورا . كذلك :

The Literary Essays of Ezra Pound, ed. by T.S. Eliot, Faber & Faber (London, 1960) P. 3

٥ را . شولز ، ورد ، مقالة «rhythm» »
٦ اقترح الترجمة « مزمن » التي يمكن ، عن طريق صيغة الآلة ، أن تدل على مقياس الزمن وعلى وحدة الزمن في الوقت نفسه .
٧ سا .
٨ سا .
٩ سا .
١٠ سا .
١١ سا .
١٢ تقرير شولز نسبي الانطباق لا مطلقه ، ويصدق على بحور دون أخرى .
١٣ را . عرض آرائه في عياد ، ورد ، ص : ٦٨ — ٨٧ ، ونقد عياد لها .
١٤ را . « الشعر العربي ، ... » ص : ٩ .
١٥ حيث تقوم القصيدة على ايقاع واحد رغم تغير الوحدات التي تدخل في تركيبها في اطار مفهوم الزحاف .
١٦ ورد ، ص : ٤٢٨ .
١٧ سا . ، ص : ٤٢٩ .
١٨ ورد ، ص : ٣٠٨ . البيت لامرىء القيس .
١٩ على الأقل في اطار المفهوم العربي السائد وهو أن البيت يتألف من شطرين متحدي الإيقاع .
٢٠ هذا اختيار أولي لأحد نموذجي النبر في الطويل . لكن النموذج الأساسي مختلف كما توضح فقرة (٥٢) .
٢١ عثرت حديثاً على المثل التالي : « أشدد حيازيمك للموت فان الموت لاقيكا
ولا تجزع من الموت إذا حل بواديكا »

وتفترض الطريقة المقترحة في تفسير الخزم هنا قراءة « أشدد » دون نبر عليها ، إذا اردنا الاحتفاظ بالإيقاع كما هو في الشطر الثاني . أما إذا لم نصر على الاحتفاظ بالإيقاع فيمكن أن ننبر « أشدد » ثم نصمت محققين وقفة ايقاعية قصيرة (تشبه الوقفة في الموسيقى) ثم نبدأ من جديد معطين البيتين ايقاع الهزج المنسجم الواحد . را . البيتين في ، الكاتب ورد ، ص : ١٨٨ .
٢٢ الرمزان (G و J) من اضافتي ، وكذلك تأكيد الأسماء . أنقل نص مندور دون تشذيب .
٢٣ قبس مندور ، « الشعر العربي ... » ص : ٧ .
٢٤ سا . ، ص : ٨ .
٢٥ سا .

٢٦ سا . ، ص : ٩ . ورأي مندور ينفي أن الارتكاز يتردد على « مسافات زمنية محدودة النسب » كما هو تحديده للإيقاع ، لأن نموذج الارتكاز الناتج في شطر النابغة حسب تحليل مندور يكون
(ب — ب ب — / ب ب — ب — / — — ب —) . سا . ص : ٨ ، ٩ .
٢٧ عد يلي ، فقرة (٥٢) .
٢٨ من الشيق أن الخرم موجود في الشعر الانكليزي ، ويلغي أثره عامل واحد هو النبر · را . ، دراسة مألوف : لما يسميه (truncation) . ورد ، ص : ٤ .
٢٩ هذه إحدى الطريقتين المقبولتين في ذبر الوافر ، كما تقترح فقرة (٥٢)
٣٠ على الأقل تبعاً للمفهوم التقليدي المتقبل .
٣١ « الشعر العربي ، ... » ص : ٨ . و را . ، دراسة الظاهرة المذكورة عند ماس ، ورد ، ص : ٢٤ — ٣٢ .
٣٢ ورد ، ص : ٤٢٩ .
٣٣ سا . ، ص : ٤٦٤ .
٣٤ سا .
٣٥ را . ، نقد الملائكة لمحمود حسن اسماعيل لورود (فاعلات) في قصيدة له ، واعتراض النويهي على نقدها بأن ذلك جائز عروضياً . الملائكة ، ورد ، ص : ١٤٧ ؛ والنويهي ورد ، ص : ٣٠١ .
٣٦ را . ذلك في فقرة (٦٢ — ٢) . يقصد هنا وقوع (— — — ٥) وحدة ثانية في البسيط . أما حين تأتي وحدة رابعة فانها يمكن أن تتحول إلى (— ٥ — ٥) وهذا بذاته يمكن أن يفسر في إطار النبر .
٣٧ ويمكن على وجه أقل تأصلا أن يقع على الأولى ، لكن كل ما وحدته الأولى (— ٥ — — ٥) ينبغي أن يقع النبر القوي على وحدته الثانية (مستفعلن) بالشكل (— ٥ — ٥ — — ٥) .
٣٨ عد يلي ، فقرة (٥٢) .
٣٩ باستثناء ورودها في البسيط . را . أعلى ، إشارة (٣٦) .
٤٠ وحين تكون (— ٥ — ٥) وحدة مستقلة في نهاية التشكل خصوصاً يكون النبر الأغلب (— ٥ — ٥)
٤١ يقصد بالمديد هنا بالذات المديد الذي تقع في آخره الوحدة (— ٥ — — ٥) لا الوحدة (— ٥ — — ٥ — ٥) .
٤٢ ورد ، ص : ٤٢٩ .
٤٣ سا .
٤٤ وأمثلة الخليل وابن عبد ربه لا تحوي مثلا واحداً له هذا الشكل . ورا . مناقشة المضارع في فقرة (٧٢ — ١٣) .

النبر اللغوي والنبر الشعري

الفَصْلُ السَّادِسُ

١ ـ مقدمة في قوانين النبر اللغوي

ترتبط قضية النبر في الشعر جذرياً بقضية النبر في اللغة ، وإذ ندرك أن اللغويين العرب قبل هذا القرن ، على الأقل أولئك الذين نعرف شيئاً عن عملهم الآن ، لم يناقشوا قضية النبر في العربية ، يصبح غياب أي مناقشة للنبر في الشعر أمراً نتوقعه . لكن التفات بعض اللغويين العرب المعاصرين الى قضية النبر في اللغة فتح أمامنا أفقاً جديداً ذا غنى كامن يجب ألا يغفل . إلا أن دراسة النبر اللغوي لم تصل حداً من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتماداً مطلقاً آمناً في محاولة اكتشاف النبر في الشعر ، ودوره في خلق الإيقاع . وما لم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين ويتمم بعضها بعضاً فستظل مناقشة النبر الشعري قاصرة لا تطرح نتائج مكتملة نهائية .

تدين دراسة النبر لجهود ابراهيم أنيس في تحليل النبر اللغوي ، وجهود مندور في تحليل النبر الشعري ، لكن الناقد الذي اتخذ جهود أنيس منطلقاً ، محمد النويهي ، لم يصل بدراسة النبر الشعري درجة عالية من الشمول[1] . أما جهود مندور كما هي منشورة ، فقد وقفت عند حدود لم تستطع أن تتجاوزها . وقد فرضت هذه الحدود ، الى حد كبير ، طبيعة نظام

الخليل ومعطياته النظرية . أما بين المستشرقين فيبدو أن **غويار وفايل** أنتجا أهم الدراسات للنبر الشعري .

في دراسته القيّمة الجادة، ذات الطابع المنهجي المتميز حاول **شكري عياد** استعراض جهود الدارسين المذكورين[٢] ، عدا **فايل** ، وناقشها بروح مشبعة بالقدرة التحليلية ، وبالموضوعية التي تستحق الثناء، في جو التخطيط الفكري الذي يسود الثقافة العربية المعاصرة . ولئن كان كاتب هذه الدراسة لا يتفق مع كل ما يثيره **عياد** من اعتراضات ونقاط، إلا انه يود أن يبني على ما بنى **عياد** فيما يخص مناقشة الآراء المذكورة . لذلك ، لن أكرر هنا أياً من النقاط التي ذكرها عياد وسيُذكر ما أعتقد انه يضيف الى جهوده في التحليل ، ايماناً بأن البناء على ما أنجز ، بدلاً من محاولة البدء من جديد في كل قضية — أمر يغني الثقافة العربية المعاصرة ، تماماً كما أغنى الثقافة العربية قديماً .

٤٥ — ١ مناقشة **عياد** للنبر اللغوي رصينة ، متعمقة ، هادئة [٣] ، لكنني أود أن أطرح هنا وجهة نظر مغايرة تخص علاقة النبر اللغوي بالنبر الشعري . يصرّ **عياد** على أن مناقشة النبر الشعري في غياب تحديد تام للنبر اللغوي أمر مستحيل[٤] . لكن الأمر في رأيي ليس على هذه الدرجة من الاطلاق . إن معرفتنا بوجود النبر اللغوي بحد ذاتها معرفة قيّمة وقد تساعد على مناقشة النبر الشعري دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للأول. ودراسة النبر الشعري ذاتها قد تساعد في الواقع على فهم كثير من خصائص النبر اللغوي عن طريق الاستنتاج وتحليل الأمثلة والقياس . ثم ان من الشيق أن النبر اللغوي في اللغات التي يتحدد نبرها اللغوي بدقة كبيرة، كالانكليزية والفارسية ، لا يتحد بالنبر الشعري اتحاداً كاملاً . بمعنى أن النبر الشعري له خصائصه المميزة ذات العلاقة الجدلية مع النبر اللغوي. لقد أدت التجارب التي قام بها كاتب هذه الدراسة على الشعر الفارسي ، بمساعدة زملاء

يعرفون اللغة والشعر معرفة جيدة ، الى نتيجة مهمة جداً : هي أن النبر الشعري قد يتفق مع النبر اللغوي ، وقد يتجاوزه . ومع أن النبر اللغوي أحياناً له الأولوية حيث يفترض في كلمة ما حصول نـبر شعري ، اذا كان موقع النبر الشعري يخالف موقع النبر اللغوي في الكلمـة ، ومع أن النبر اللغوي قد يؤدي الى انتقال النبر الشعري الى مقطع غير المقطع الذي ينبغي ، شعرياً ، أن يقع عليه النبر ، فإن النتيجـة الأهم هي أن النبر اللغوي والنبر الشعري يتماكنان (يقعان في المكان نفسه) في أغلب الحالات. اذا قرر الآن أن قوانين النبر الشعري المطبقة في التجارب صيغت على أساس إيقاعي ولم تستق وجودها من النـبر اللغوي ، أمكن القول : إن دراسة النبر الشعري قد تضيء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوي .

٤٥ ـ ٢ ثمة قضية أخرى . يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر اللغوي كما وقع في العربية قبل هذا القرن ، إلا إذا افترضنا أن النبر لم يتغـير إطلاقاً . كذلك يستحيل علينا أن ندرس النبر الشعري كما تجلى في إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن . لعل البداية السليمة الوحيدة أن تكون البدء من الشعر كما يقرأ الآن ومن اللغة كما هي الآن . بعد أن نصل نتـائج معينـة ، أو نشكل فرضيات معينة ، يمكن أن نمتحنها ونكشف مدى احتمال انطباقها على اللغة في عصور سابقة عن طريق تحليل ظاهرة مهمـة جداً قد تكون الوحيدة التي احتفظت بخصائصها الإيقاعية عـبر القرون : هي قراءة القرآن . ونفترض هنا أن قراءة القرآن جسّدتْ إما النبر اللغوي في خصائصه العامة ، أو النبر الشعري . لكننـا نعرف أن العرب أحسوا أن القرآن لم يكن شعراً ، حتى حين ورد موزوناً . من هنـا يمكن أن يقترح أن نبر القرآن لا يتحد بالنبر الشعري بصورة مطلقة أو الى حـد توحيد إيقاعه بإيقاع الشعر . يبقى احتمال كون نبر القرآن اتحد بالنـبر اللغوي أو قاربه وطوّره . يمكننا هكذا ، مفترضين شرعية المقدمة المنهجية، أن نحدد بعضاً من معالم النبر اللغوي على شيء من الدقة . ثم يأتي تحليل

الظواهر اللغوية العديدة ، مثل الابدال والاعلال والقلب وغيرها ، ليفتح أمامنا مجالاً واسعاً لامتحان النتائج وتطويرها ، ذلك أنه قد يكون وراء هذه الظواهر قضايا إيقاعية صرف ترتبط بالنبر ومواقعه اللغوية ، لا بأمر غيبي يستحيل تحديده ، ولا بسيطرة المنطق الجاف على اللغة سيطرة مطلقة . لأوضح ما أعني ، آخذ قضية حذف (الواو) في الأفعال المضارعة التي ماضيها الثلاثي يبدأ بـ (الواو) . (الفعل معتل الفاء بالواو) . الفعل (وعد) ، مثلاً ، ينبغي أن يصرف ، إذا سيطر القياس كلية، بالطريقة (يَوْعِد – إوعِد) (نزل – ينزل – إنزل) . لكن العرب لم يقولوا (يَوْعِد – اوعِد) بل (يَعِد – عِدْ) .

يفسر النحاة هذه الظاهرة بأن العرب كرهوا أن تأتي (الواو) بين (ياء) وكسرة لثقلها جميعاً، فحذفوا (الواو) . لكن هذا وصف وليس تعليلاً . ومن حق الدارس أن يسأل لماذا كره العرب ذلك ، وهل كرهوه فعلاً ثم حللوه ثم حذفوا ؟ أم أن الحذف جاء عفوياً ينبع من ظاهرة لغوية واضحة ؟

قال النحاة ، أيضاً ، إن الأمر يتعلق بالتركيب الصوتي ، وإن نطق (الياء) وبعدها (الواو) ساكنة متلوّة بكسرة لم يَحْلُ للعرب. ثم افترضوا أن المواضع التي حذفت فيها (الواو) رغم انها لا تتلى بكسرة كانت في الأصل مكسورة ، مع أن دليلهم على هذا يشير الى حذلقة في الفكر وتلاعب أكثر مما يشير الى حقيقة لغوية أو نفسية . في مثل (وَضَعَ – يَضَع – ضَعْ) ، قال النحويون إن (الواو) « في الأصل وقعت بين (ياء) وكسرة ، لأن الأصل يَوْضِع » . لكن فتحت العين لأجل حرف الحلق ، ولولا ذلك لم يجيء مضارع « فَعَل » على « يفعَل » بفتح العين . فلما كان الفتح عارضاً لم يُعتَدّ به وحذفت (الواو) رعياً للأصل »* . وهذه الطريقة في التفسير لا تلقي بالاً الى اللغة باعتبارها واقعاً فيزيائياً ، وإنما تركز على مستوى للغة تجريدي صرف ، معتمدة

على الاستدلال المنطقي والبراعة الذهنية. فليس هناك في واقع اللغة «يوضع» إطلاقاً، ولا نعلم كيف كان العرب ينطقون عين هذا الفعل لو كان وجد. ما لدينا هو ظاهرة واضحة: حذف (الواو) من المضارع من الشكل «يفعل». ومن العبث أن نقبل اقتراح ابن عصفور أن العرب «التزموا في مضارع هذا النمط من الأفعال صيغة «يفعِل» بكسر العين (رغم أن نظيره من الصحيح يجوز فيه «يفعُل» و «يفعِل» بضم العين وكسرها).. لأنه يؤدي الى حذف (الواو) فيخف اللفظ»[٦]. فالتواء هذا التفسير واضح، ونسبته الى العرب درجة لا تصدق من الوعي الخارجي في خلق الصيغ اللغوية تجلو تصوراً آلياً للغة لا عفوية فيه. ثم إن العرب لم يكرهوا، فيما يبدو، الظاهرة نفسها في ألفاظ أخرى مثل (يومِ) بكسر (الميم)، ولم يكرهوا ورود (الواو) ساكنة بعد (ياء) مضمومة، مع أن (الواو) متلوة بكسرة، كما هو واضح في استعمالهم لـ (يُوْمِيء).

أود الآن أن أقدم الفرضية التالية: إن سبب الحذف في المثل موضع الدراسة، وفي نظائره، يعود الى النبر. للنبر في الفعل (كتب — يكتب) موقع محدد هو (الكاف) ويمكن هنا النطق بالكلمة منبورة بهذه الطريقة دون ثقل. أما في الأفعال من الشكل (وعد — يعد) فإن وضع النبر على الجزء (يَوْ) فيها لا يتحقق في النطق دون ثقل ظاهر، لأن النبر إثقال وضغط، وصعوبة تحقيقها في نطق الجزء المذكور، والفم في وضع انفتاح لنطق (الياء) مفتوحةً، صعوبةٌ واضحة. وبشكل عفوي تجنب العربي الثقل بإسقاط (الواو)، أو بالأحرى، بنطق الفعل دون (واو) هكذا: (يَعِد). ولأن الثقل مرتبط بالتركيب الصوتي وبينية الكلمة الكلية، فإن إسقاط (الواو) ظلّ ظاهرة موضعية، أي أنه لم يحدث في كل موضع ترد فيه (واو) بعد (ياء). ومن هنا لم يحدث تغير في كلمات مثل (يومىء — يوم — يورد). وما حصل في حالة المضارع

من (وعد) قد يكون هو ما حصل في الأمر : (أكتب) تنبر على (الكاف) . ومحاولة نبر (أوعد) صعبة لذلك نقل العربي النبر الى العين وأسقط الواو والألف . تحليل مثل هذه الظواهر اللغوية قد يعين على فهم طبيعة النبر اللغوي ، وتحديد العوامل الفاعلة فيه . لكن ثمة عملية أعمق جذرية قد تكون أهم الطرق لفهم هذا النبر ، هي تحليل صيغ المشتق في العربية واكتناه إمكانية كون العوامل المكتسبة في كل صيغة ذات ارتباط صميمي بفاعلية النبر وتغيّر نماذجه انطلاقاً من أصل الاشتقاق.

وقد أشير الى هذه الامكانية إشارة سريعة فيما سبق ، ويحسن الآن أن تجتلى أبعادها .

٤٦ – في النبر اللغوي :

النبر ، كما أوحت الدراسة حتى الآن ، فاعلية فيزيولوجية. لكن هذه الفاعلية ليست اعتباطية ، أي انها لا تصبح مؤسساً حيوياً لشخصية الوحدة اللغوية عن طريق الإلصاق العشوائي . إلا أن تحديد العوامل التي تؤدي الى اتخاذ الوحدة اللغوية الشكل الذي تتخذه – من حيث موقع النبر فيها – يبلغ درجة كبيرة من الصعوبة. لماذا يقع النبر من الكلمة الانكليزية (motor) مثلاً ، على المقطع الأول هكذا : (mo̽tor) ؟ هل لذلك علاقة بمعنى الكلمة ؟ أم انه شيء يتحدد بطبيعة التركيب الصوتي لها؟ ثمة رأي قاطع في الأمر يطرحه ماس الذي يقول ان النبر في الانكليزية والألمانية يقع من الكلمة على المقطع الذي هو الأهم لمعناها[٧]. لكن هذا الرأي يصبح صعب التقبل حين تؤكد الحقيقة التالية : ثمة عدد كبير من الكلمات الانكليزية التي يمكن أن تنبر بطريقتين . الكلمة (object) ، مثلاً ، يمكن أن تنبر هكذا : (o̽bject) أو هكذا (obje̽ct) . وهذه الحقيقة تجعل السؤال التالي سؤالاً مهماً : هل نبع النبر في الحالة الأولى بعد تثبيت معنى الكلمة (o̽bject)

واعتبارها اسماً (تعني : شيء ، جسم) وهل يصدق هذا على الحالة الثانية للكلمة ؟ وما هو العامل الذي يجعل المقطع (ob) في الحالة الأولى « أهم المقاطع لمعنى الكلمة » ؟ ويجعل المقطع (ject) في الحالة الثانية أهم المقاطع لمعناها ؟ هل هناك ارتباط بين صوت المقطع وبين المعنى الذي تعبر عنه الكلمة في كلتا الحالتين ؟ أم أن الأمر يعود الى اصطلاح (convention) بين المتحدثين في اللغة على أن يعتبروا التركيب الصوتي الأول للكلمة ، والنبر على مقطعها الأول ، ذا دلالة معينة ، ثم يعتبروا التركيب الصوتي الثاني لها ، والنبر على مقطعها الثاني ، ذا دلالة أخرى[8]؟

الإجابة على هذه الأسئلة صعبة . ويبدو أن تأكيد ماس المطلق الواثق اللهجة يبالغ في إثبات العلاقة بين موقع النبر ودلالة المقطع المنبور على معنى الكلمة الكاملة . ولعل الأقرب الى الحقيقة أن يقال إن للنبر طبيعة اصطلاحية من جهة ، وارتباطاً بالتركيب الصوتي للكلمة من جهة أخرى[9].

٤٦ ـ ١ إذ تطرح الأسئلة السابقة في سياق دراسة النبر في اللغة العربية ، يظهر مصدر عون كبير على الاجابة عليها لا يتوفر الى الدرجة نفسها في الانكليزية . ومصدر العون ينبع من حقيقة أساسية للعربية هي وجود مفهوم الجذر فيها ، وتوفر تتابع صوتي أصلي له دلالة عامة ، ثم اشتقاق أبنية صوتية جديدة من هذا التتابع لكل منها دلالة أكثر تحديداً ، أو أدق تخصيصاً ، من دلالة التتابع ذاته . وجود الجذر ، إذن ، يشعر بأن الارتباط بين البنية الصوتية للكلمة العربية وبين معناها لحمي عميق . وإذ تقبل فرضية وجود النبر في العربية ، يصبح من الطبيعي أن يتوقع الباحث وجود ارتباط لحمي عميق بين البنية الصوتية للكلمة وبين النبر الواقع عليها ، ثم بين النبر وبين معنى الكلمة .

من هنا ، قد يكون طبيعياً أن يصدق تقرير ماس عن العلاقة بين النبر وأهم المقاطع لمعنى الكلمة على العربية الى درجة أكبر من صدقه على

الانكليزية . ومن الشيق أن تكتنه هذه النقطة بدقة . انما ينبغي أن يشار الى أن العربية نفسها ليست مطلقة الانتظام من حيث علاقة البنية الصوتية بمعنى الكلمة ، وإن كان الانتظام فيها عالياً جداً ، ذلك أن هناك كثيراً من الكلمات التي يصعب فيها ، بل يستحيل أحياناً ، إدراك علاقة واضحة بين البنية الصوتية وبين المعنى . وأول نمط لهذه الكلمات هو النمط الذي سماه النحويون الجامد . لكن الجوامد لا تنفرد بذلك ، فثمة مشتقات لها هذه الخصيصة ، رغم انها قد تكون كانت ، في مرحلة لغوية ما، أكثر شفافية عن العلاقة بين بنيتها وبين معناها .

هل يمكن ، إذن ، تحليل العلاقة بين البنية الصوتية للكلمة في العربية وموقع النبر فيها وبين معناها ؟ وأي نتائج يقود اليها مثل هذا التحليل ؟ هذا ما ستعنى بمناقشته الفقرة القادمة .

٤٦ ـ ٢ للجذر الثلاثي (ق ت ل) في تركيبه (قتـل) دلالة ثنائية ، طرفها الأول السياق الزمني للحدث ، وطرفها الثاني الذات التي ينسب اليها الحدث . أما كنه الحـدث نفسه ، أي مفهوم القتـل ، فإنه يأتي الى المتلقي عبر المركبات الصوتية الثلاثـة (قَ تَ لَ) . ومن الصعب ، إن لم يكن من المستحيل، تخصيص أحد هذه المركبات الصوتية بأنه المركب الأكثر أهمية لمعنى الكلمة . الأسلم أن يقال إن التتابع الصوتي الكلي له وظيفة إشارية ، رمزية ، الى مفهوم القتـل . ويبدو ان انعدام التمايز بين المركبات ، وكون التتابع يؤدي وظيفته الدلالية كتلة كاملة ، يجعل تخصيص أحـد المركبات بالنبر وتمييزه عن غيره ، أمراً اعتباطياً . من هنا يبدو أن الكلمـة (قتل) لا تحمل نبراً محدداً ، وانها في حالة مائعة حيث النبر طاقة كامنة لا يحققها فيزيائياً إلا السياق اللغوي التام[١٠] . وتنسجم هذه الفرضية المقدمة في دراسة نماذج النبر حيث اقترح ان التتابع (ـــــ ه) في حالة مائعة ينتظر السياق ليعطيه نبراً محدداً بأحد الشكلين (ـ×ـ ـ ـ ـ ه̂) (ـ̂ـ ـ ـ ـ ه×) .

الجذر الثلاثي المائع ، كما يمكن أن يسمى أي تتابع من النمط (قتل) ، هو مصدر البنى الصوتية التي سماهــا العرب الأشكال « الصرفية » والتي طوّروا مفهوم الميزان الصرفي لوصفها . ومــا يعنيه هذا هو ان الجذر المائع يتشقق عن دلالات جديدة يرافق خلق كل منهـا حدوث تشقق في التركيب الصوتي للجذر واكتساب لفاعليات صوتية جديدة . ثمة التحام ، على صعيد البنية ، إذن ، بين التشقق والاكتساب وبين الدلالة الجديـدة للكلمة ؛ وثمة تناسب تام ، هو الذي يبرر خلق فكرة الميزان الصرفي ، بين دلالة الجذر الثلاثي ودلالة عملية التشقق والاكتساب ، من جهــة ، وبين المكونات الصوتية للجذر والفاعليات التي تدخله خلال عمليـة التشقق والاكتساب ، من جهة أخرى . أي أن الفاعليات الصوتية الجديدة تصبح، دون شك ، فاعليات رمزية دلالية . من هنا يمكن أن توصف كل من هذه الفاعليات بأنها الأكثر أهمية ، في بنية الكلمة الجديدة الناتجة ، من حيث دلالة هذه الكلمة . وبأخذ مثال بسيط تتوضح النقاط المثارة هنا : تخلق العربية من المفهوم العام (القتل) دلالة جديدة ، أو مفهوماً ذهنيـاً جديداً ، هو الذات التي فعلت القتل ، أو حولت المفهوم العام الى حدث خاص ينتسب الى ذات متميزة . ويرافق خلق هذا المفهوم الذهني الجديد تشقق في بنية الجـذر (ق ت ل) بالطريقة (ق × ت ل) ، واكتساب فاعلية صوتية جديدة في الموضع (×) هي العنصر (ا) بالطريقة (ق ا ت ل). ويتخذ التركيب الصوتي للكلمة الجديدة الشكــل (ق ا ت ل) . وبسبب الدور الجذري الذي تلعبه الفاعلية الصوتية (ا) يمكن أن يقال إنها أكثر أهمية لمعنى الكلمة الجديدة من أي من العناصر الصوتية الأخرى . لكـن الصائت القصير (ـِ : إي) الذي يميّز العنصر (ت) في الكلمة هو ، بدوره ، ذو أهمية لمعنى الكلمة . ومن هنا يمكن أن يتوقع البــاحث أن يخصص كلا هذين العنصرين بتمييزهما عن غيرهما عن طريق إلصاق صفة ما بهما لا تمتلكها مكونات الكلمة الصوتية الأخرى . ويبدو أن وسيلــة

التخصص في العربية هي إثقال فيزيولوجي للمكونين ذوي الأهمية الكبرى، حين تنطق الكلمة . هذا الاثقال الفيزيولوجي هو ما يسمى في هذا البحث (النبر) . في الكلمة (قاتل) إذن ، يمكن أن يتوقع وجود النبر على المكون (ا) ثم على المكون (ت) . ويتوقع أيضاً أن يكون النبر من درجتين تبعاً للأهمية النسبية للمكون الصوتي ، فالنبر على (ا) يكون قوياً ، والنبر على (ت) يكون خفيفاً [11] .

بتطبيق أسس التحليل المتبعة هنا، يمكن أن يقترح أن النبر على الكلمة الجديدة (ق ت × ل) [حيث تحل الألف (ا) مكان (×) (قتال)] يقع أيضاً على الألف المكتسبة تعبيراً على الدلالة الجديدة . لكن ارتباط النبر بالمعنى ليس ارتباطاً مطلقاً ، كما أشير سابقاً ، وهو يتأثر كذلك بالتركيب الصوتي الكلي للكلمة . لذلك يقترح هنا أن النبر الثانوي يقع لا على (قِ) ، بل على النواة (ل) ، ويكون للنبر هذا النموذج (ق ت اَ لن) . وبالطريقة نفسها يمكن أن يحدد موقع النبر في المشتقات الأخرى ، بالشكل التالي (× تشير الى موقع النبر) .

(PL (٣) م قْ ت وَ لن

(٤) م قْ تَ لن

(٥) م ق اَ ت ل تن•

(٦) م ق اَ تَ لن

(٧) (م ت) ق اَ تَ لن

(٨) (م س ت) قْ تَ لن

(٩) م قَ ثْ ل تن•

ويمكن ترتيب طرق الاكتساب (الزيادة بالمصطلح الصرفي) كما يلي :

١) الاكتساب قبل الجذر الثلاثي : (م س ت) قْ ت ل

(م) قْ ت ل

٢) الاكتساب في بنية الجذر نفسه :

ق (ا) ت ل

ق ت (ا) ل

٣) الاكتساب في كلا الموضعين :

(م) ق (ا) ت ل

(م) ق (ا) ت ل [تن (ة)]*

(مت) ق (ا) ت ل

٤) الاكتساب قبل الجذر وبعده دون أن يكون في بنيته :

(م) ق ت ل [تن (ة)]*

وهذا في الواقع اكتساب من نوع خاص لأنه لا يرد إلا في المؤنث والتثنية والجمع .

نماذج الاكتساب هذه ، وهي تمثل الجزء الأعظم من أنماط الاكتساب في العربية لكنها لا تستغرق[١٢] كل شيء تسمح باستنتاج النقاط التالية :

١ ــ ١ : حين يكون الاكتساب قبل الجذر الثلاثي يقع النبر[١٣] على (فاء) هذا الجذر* .

٢ ــ ١ : حين يكون الاكتساب في بنية الجذر الثلاثي يقع النبر على الجزء المكتسب*

* إلا في صيغة المؤنث والجمع والمثنى من هذه البنية ، فان لها نبراً مغايراً . لاحظ « قاتلة » مثلا ووقوع النبر على (التاء) (عين الفعل) .

٣ – ١ : حين يكون الاكتساب قبل الجذر وفي بنيته يقع النبر على المكتسب في البنيــة ، إلا في حالات محددة يكون فيهــا التركيب الصوتي للكلمة ذا طبيعة خاصة تفرض وقوع النبر لا عـلى الجزء المكتسب بل على جزء أصلي هو (عين) الجذر الثلاثي .

٤ – ١ : حين يكون الاكتساب قبل الجذر وبعده ، يقـع كما في الحالات المحددة من (٣ – ١) وهي حالات خاصة . لكن هذه النقاط،كما أشير لا تستغرق كل حالات الاكتساب والنبر ، وثمة حالات عدة تشير الى وجود إمكانيات خاصة بها ، البنية [ق (ا) ت ل (ا) ت] مثلاً ، لا يقع على الألف الثانية لأنها نسبياً هي الجـزء الأهم للدلالة على معنى البنية الجديدة ، وهي الجمع .

كذلك يلاحظ أن البنية [(م) ف (ا) ت (ي) ح] تحمـل النبر على الجزء (ي) لأنه نسبياً أهم أجزائها للدلالة على الجمـع . لكن افتراض وجود هذه العلاقة الوشيجة بين المعنى والجزء الذي يقع عليه النبر، في الحالتين الأخيرتين ، قد يكون على قدر من التعسف ، ويبدو أن وقوع النبر هنا يتحدد لا بالمعنى وانمـا بالتركيب الصوتي الخاص للكلمـة ، كما كانت الحال في [(م) ق (ا) ت ل (ت)] .

كذلك ينبغي أن يشار الى أن بعض البنى النـادرة تفرض مواقـع للنبر لا تحدّها القواعد المقررة سابقاً .

فالبنية [(م س ت) ف ع (ي) ل (ت)] مثلاً تفرض وجود نبرين عليها : أحدهما قد يخضع للقاعدة (١ – ١) وقد يخرج عليها

والآخر ينبع من التركيب الصوتي للبنية [(م شْ ت) فْ ع (يْ) ل (ت)] * .

يبدو أن ما يحدث في (٢ — ١) يمثل النسق الأصيل في العربية . أما ما يحدث في (١ — ١) فيشير الى أن الاكتساب قبل الجذر لا يضيف الى الاحتمالين الممكنين في نبر الجذر، وانما يثبت واحداً منهما ويلغي الآخر. وأما ما يحدث في (٣ — ١) ، عدا الحالة المعزولة ، فيؤكد من جديد أن ما يكتسب قبل الجذر لا يحمـــل النبر ، ومن هنا فإن رقم (٤) (مَ قْ تَ ل) لا يمكن أن تنبر تبعاً لموضع الجزء المكتسب المرتبط بالدلالة التي تمتلكها الكلمة ، أي الـ (م) لأن نبر العنصر الأول، فيما يبدو ليس خصيصة من خصائص العربية ، خصوصاً حين يتلوه (ساكن) . لذلك يجب تعديل النبر الموضوع على (٤) الى الشكل التالي (م قْ ت ل) ، وبهذا تنسجم مطلقاً مع الحالة الأولى في (١ — ١) .

٤٦ — ٣ ومن الشيق استقصاء علاقة النبر بالبنى الصوتية كلها في العربية من خلال الدور الدلالي لهذه البنى . وسيتابع هذا الكاتب محاولاته لفهـم هذه العلاقة في دراسات قادمة . أما الآن فيبـــدو أن التركيز عـلى فهم علاقة النبر بالبنى الصوتية من حيث تركيبها النووي — دون تحليل للدلالة — عمل أكثر إلحاحاً لأنه يرتبط بالنبر الشعري بصورة أعمق مباشرة . وستقدم فرضية أولى في طبيعة النبر اللغوي النابع من التركيب النووي للكلمات ، تتخذ شكلاً مبسطاً، ثم تفصّل في تحليل النبر الواقع على الوحدات الإيقاعية في الشعر العربي ، باعتبارها تتابعات نووية ما يصدق عليها يصدق على الكلمات العربية المفردة ذاتها بنسبة عالية جداً ، إن لم يكن إطلاقاً .

---

* الرمز (×) يعني إمكان وقوع النبر على الجزء المعين أو على جزء آخر يحمل بدوره الرمز (×) .

٤٧ – قانون النبر اللغوي :

الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (ـ ه) أو (ـــ ه) لا تحمل نبراً محـــدداً وهي مفردة . والكلمات التي تتألف من النواة (ـــــ ه) يمكن أن تنبر بإحدى الطريقتين: (ـــ ه) (ـــ ه) . أما الكلمات التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث ، فإنها تنبر عـلى أساس من طبيعة النواة الأخيرة فيها :

١ً – إذا انتهت الكلمة بالنواة (ـ ه) أو بالنـــواة (ـــ ه) فإن النبر القوي يقع على الجزء السابق لهاتين النواتين مباشرة .

٢ً – إذا انتهت الكلمة بالنواة (ـــــ ه) فإن النبر يقع على الجزء السابق للتتابع (ـــ ه) مباشرة ، أي على المتحرك الأول في النواة (ـــــ ه) .

ومن الواضح أن (١ً) و (٢ً) يمكن أن يصاغا في قانون واحد .

٣ً – إذا انتهت الكلمة بالتتابع (ـ ه ه) أو (ـــ ه ه) أو (ـــــ ه ه) يمكن اعتبار الجزء (ـ ه ه) حالة خاصة من حالات (ـ ه ـ ه) كأنما كانت الكلمة تنتهي بـ (ـ ه) ثم سكن المحرك الأخير فيها فأصبحت نهايتها (ـ ه ه) . بهذا الشكل تنبر الكلمـة التي تنتهي بأي من التتابعات (ـ ه ه) (ـــ ه ه) (ـــــ ه ه)، على أساس القانون (١ً) ، على الجزء (ـ ه ه) . ثمـة قضية أكثر تعقيـــداً هي قضية الكلمات التي تتألف من اجتماع النوى الثلاث . وهي قليلة في العربية لكنها تتطلب دراسة دقيقـــة ، ومن الشيّق أن الخليل أهمل مثل هذه الكلمات ولم يعتبر صيغها أبنية مستقلة تستحق أن توصف عن طريق تفعيـلات متميزة ، وإنما اعتبرها تحولات عن الصيغ السباعية التي اتخذها أساساً لعمله ووصفها عن طريق تجزيئها واعتبارها تشغل حيزين من تفعيلتين .

الكلمة ، (متباعدان) مثل على هذا النمط ، وهي تتألف من اجتماع النـوى الثلاث (عـلى افتراض اشباع النون) (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه) . ويصعب تحديد طبيعة النبر في هذه الكلمة الآن ، وما يقال هنا اقتراح مبدئي لا يُدّعى له الصحة المطلقة . يبـدو أن النبر في مثـل (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ه) له النموذج : (ـــ ـــ هْ ـــ هْ ـــ هْ) أي أن في الكلمـة نبرين قويين متعاقبين .

ثمة صيغ أخرى تتألف من تبادل النوى الثلاث ، أو من تبادل نواتين، مع تكرار إحداهما أكثر من مرة . في الصيغ التي ترد فيها (ـ ه) أكثر من مرتين ، يبدو أن الكلمة تحمل نبرين قويين ، وفي الصيغ التي ترد فيها (ـــ ـ ه) مرتين يبدو أن الكلمة يمكن أن تحمل نبرين قويين كذلك. لكن هذا الحكم لن يعطى صفة عامة ، وستناقش كل صيغة في سياقهـا حينما ترد ، بدلاً من أن تحصر كل هذه الصيغ الآن ويحدد النبر الواقع عليها مسبقاً . إلا أن من المفيـد الاشارة الى أن الصيغ التي تتألف من حدوث (ـــ ـــ ه) مرتين ، مثل (متقاربة) ينطبق عليها القانون (٢). أما الصيغ التي تتألف من تكرار (ـــ ـــ ه) بالإضافة الى نواة ثانيـة (ـ ه) فيبدو أنهـا تحمل نبرين قويين [تماماً كالصيغ الـتي تتألف من (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه ـ ه)] وقد يكون نموذج نبرها : (ـــ ـــ هْ ـــ ـــ هْ ـ هْ)

غير أن ثمـة قراءة أخرى تبدو طبيعية هي التي توفر نموذج النـبر (ـــ ـــ هْ ـــ ـــ هْ ـ ه) . الكلمة (متناسقتان) مثل واضح لهذه الصيغ.

٢ ـ دراسة في الأنساق

٤٨ ـ ثمة سؤال أساسي : كيف تتحدد مواضع النـبر في الشعر

خصوصاً النبر الذي لا تفرضه اللغة ذاتها (أي النبر الذي يقع على الوحدة الصوتية وهي مفردة) ؟

من الشيق في هذا السياق الاشارة الى نظام إيقاعي آخـــر يعتمد على النبر ، هو نظام الشعر الانكليزي وطبيعة العلاقة فيه بين النبر والكم .

ينبع إيقاع الشعر الانكليزي من النبر الواقع على الكلمات ، لكن النبر اللغوي بحد ذاته لا يكفي لخلق انتظام إيقاعي تام . لذلك يلجأ الشعر الى وضع النبر على مقاطع لا تحمل النبر في الكلام العادي ، أو يحول نـبراً خفيفاً الى نبر قوي ، أو يهمل نبراً خفيفاً . وتحدد هذا التعامل مع اللغة الرغبة في خلق اتساق يمكن أن يسمى خارجياً ، وتكييف التتابعات اللغوية بحيث تملأ القالب الخارجي الذي يسمى «metre» . وستفصل هذه النقطة في فقرة (٤٨ — ٣) .

ثمة سؤال أساسي آخر : هل يخلق نموذج النبر الشعري بصورة اعتباطية؟ أي هل يوفر النبر القالبي — تفريقاً له عن النبر اللغوي المفروض فرضاً — بحرية مطلقة ، أم أن توفيره يتحدد بطبيعة المقاطع الصوتية وخصائصها الكمية؟ يوضح هذا السؤال المثال التالي في بيت وردزورث (Wordsworth)

«I wondered lonely as a cloud»

ثمة كلمتان فقط تحملان نبراً طبيعياً مفروضاً هما (wôndêred) و (lônelŷ) والنبر عليهما له النموذج ($\times \longrightarrow \frown$). لكن وجود هذا النموذج في الكلمتين لا يكفي بحد ذاته لخلق نسق إيقاعي منتظم . لا بد إذن من توفير النبر القالبي للبحر الأيامبي (iambic) (يتحدد ذلك في سياق القصيدة الكلي) ، وهذا النبر القالبي ينبغي أن يخلق النموذج :

$$(\overrightarrow{\frown \times} \ / \ \frown \times \ / \ \frown \times \ / \ \frown \times)$$

على هذا الأساس ينبغي أن تنبر (I) نبراً خفيفاً فيشكل النسق : (⌢ × ⌢ × ⌢) على الكلمات : «I wondered lonely» .

ولمتابعة تكوين النسق ينبغي أن تنبر الكلمة (as) نبراً قوياً ، والأداة (a) نبراً خفيفاً والكلمة (cloud) نبراً قوياً . وبذلك يتشكل النسق التام : (⌢ × / ⌢ × / ⌢ × / ⌢ ×) = (iambic) .

يسأل الآن : في عملية توفير النبر القالبي ، هل لدينا حرية مطلقة في نبر المقطع بالطريقة التي تحقق رغبتنا في خلق نسق معين ؟

في البيت المناقش تبدو هذه الحرية مطلقة ، إذ نختار وضع نبر خفيف على مقطع مثل (I) ونبر قوي على (as) ونبر خفيف على (a) ونبر قوي على (cloud) دون أن يعيق اختيارنا أي خصائص كمية لهذه المقاطع. لكنا ينبغي أن يلاحظ أن هذه المقاطع بطبيعتها عائمة لا تحمل نبراً محدداً وانها تختلف كمياً ، إلا أن اختيار نبر معين عليها يؤدي الى تحديد كمها بشكل واضح : (I) و (a) يعتبران قصيرين الآن ، و (as) و (cloud) طويلين . أي أن النبر ، هنا ، يحدد كم المقطع تحديداً نهائياً .

ماذا يحدث حين يكون للمقطع كم ثابت ؟ وحين يكون النبر على المقطع طبيعياً مفروضاً لغوياً ؟ هل تكون حريتنا في التعامل معه مطلقة ؟

للإجابة على هذا السؤال، نفترض أننا نرغب في خلق النسق الإيقاعي (⌢ ×) في البيت المناقش . المقطع (I) عائم ، لذلك يمكن وضع نبر قوي عليه بسهولة زائدة . لكن المقطع التالي (won) في الكلمة (wondered) يحمل نبراً قوياً لغوياً . بينما ينبغي الآن أن ينبر نبراً خفيفاً لتحقيق النسق (⌢ ×) . ويقود ذلك الى قلب النبر الخفيف على المقطع (dered) قوياً ، والنبر القوي على المقطع (lone) خفيفاً ، والنبر الخفيف على المقطع (ly) قوياً . وفي كل ذلك يحدث تغيير لكم المقطع القصير المتغير نبره . أما المقطع الطويل ذو النبر القوي فإنه يقاوم التغير الى مقطع قصير ، وفي

الواقع انه يقاوم تحول نبره الى نبر خفيف لأن ذلك يخلق قراءة مفتعلة ، في حين أن المبدأ الأساسي في إيقاع الشعر الانكليزي هو طبيعية النبر ، أي كون النبر الشعري صورة لنبر الكلام العادي الى أقصى درجة ممكنة .

من هذا المثل البسيط ، يمكن أن تدرك العلاقة الوثيقة بين النبر والكم في إيقاع الشعر الانكليزي . فليس من الصحيح أن هذا الإيقاع لا يحسب حساباً للكم وأن قيامه على النبر مطلق ومستقل عن الكم .

بهذا الشكل يتأكد تلاحم الكم والنبر في الإيقاع الشعري: الكم بشكل عام، كتلة حركية لا تخلق إيقاعاً وتحتاج الى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية، وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المنفردة . والنبر ، عنصر الحيوية في الإيقاع ، لا يأتي اعتباطاً ، ورغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه فإنه : جذرياً ، يرتبط بكم الكتلة الحركية لارتباطه بالتتابع الأفقي لنواها المؤسسة . بكلمات أخرى ، النبر يقع على كتلة كمية ، ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية . الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم ، على اختلاف في الدرجة بين لغة وأخرى . وسأظهر فيما يلي أن العربية تجسد ذروة للتوحد بين هذين العاملين لخلق الحيوية الإيقاعية المميزة للشعر العربي .

٤٨ ـ ١ أظهرت التجربة البسيطة على بيت ووردزورث انه في الشعر المبني على النبر لا يلغى دور الكم إلغاء مطلقاً وانما تظل العلاقة بين الكم والنبر علاقة عضوية حميمة. والدارسون الانكليز يعون هذه الحقيقة ويؤكدون أهميتها ، بل ان أحدهم يقول إن كل بيت في الشعر الانكليزي، تقريباً، يمكن أن يقطع على أساس المزدوجة قصير ـ طويل[١٤] . ما معنى أن يقوم الشعر على النبر إذن ؟

الفهم الذي تتبناه هذه الدراسة هو التالي : يتحدد إيقاع كتلة حركية ما في الشعر بالمواقع التي يقع النبر عليها : بالنموذج النبري الناتج في الكتلة

كلها باعتبار التتابع الأفقي للوحدات الصوتية المنبورة وعلاقتها بالوحدات المنبورة نبراً خفيفاً أو غير المنبورة إطلاقاً . والفاعــل الأساسي في تحديد مواقع النبر هو فاعل نووي ينبــع من طبيعــة التركيب الصوتي للكلمات المستخدمة في الشعر . لكن ثمة درجة من الحرية تختلف من لغة لأخرى في تحديد مواقع النبر تنبع من عوامل دلالية أو لغوية أو من طبيعة العلاقات الناتجة من تركيب الوحدات اللغوية في تتابعات أفقية معينة . أي أن نموذج النبر ينبع من :

أ — النبر المفروض على الكلمات المفردة في اللغة .

ب — النبر النابع من علاقات الكلمات ، حين تتركب في نظام معين ، عن طريق فاعلية تعديلية أساسية ترتبط بالوعــي واختيار نسق إيقاعي ذي طبيعة متميزة .

يمكن أن يقال إذن : إن النــبر الشعري يمتلك خصيصتين : الأولى آلية (ميكانيكية) مفروضة بطبيعــة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي ، والثانية (حيوية) تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية والتجربة الشعرية المتكاملة .

قد يوحي ما يقال بأن النبر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف نماذجه مسبقاً على أساس من الوزن نفسه . وهذا الاستنتاج صحيح الى درجة كبيرة ، لكنه نسبي في انطباقه عـلى اللغات المختلفة . ثمة لغات، كالعربية ، تخف فيها درجة اللامحدودية أعلى . وتمثل إمكانيةُ تغير طبيعــة النبر ومواقعه في الشعر الانكليزي ، وصعوبة تحديد القدم (foot) في كثير من الأمثلة ، الظاهرةَ المشار اليها تمثيلاً جيداً .

في القصيدة التالية لألكساندر بوب (Pope) نجد التغيرات المشار اليها بعلامات النبر (القدم الأساسية iambic) .

«Not with more glories, in the etherial plain
The sun first rises o'er the purpled main,
Than, issuing forth, the rival of his beams
Launched on the bosom of the silver Thames»

ويلاحظ هنا أن تحديد طبيعة القدم عملية معقّدة ونسبة البيت الى بحر دون آخر أمر صعب جداً. وهذا اعتراض على نظام الشعر المنبور وجيه[١٥].

٤٨ — ٢ هل تتوفر الخصائص المناقشة أعلاه في الشعر العربي ؟

يبدو لي أن الدراسة الأولية للنبر في هذا الشعر تسمح بالقول بأن الشعر العربي القديم بعد استقراره النسبي لا يسمح بهذه الدرجة من الحرية في تغيير تركيب الوحـدات المتجاوبة إيقاعياً ، بل نجد في هذا الشعر أن احتفاظ الوحدة الإيقاعية بالنماذج النبرية عليها شرط أساسي لكي يقبـل تجاوبها مع وحدة إيقاعية أخرى في موضع مناظر لها ، وأن العربية تضحي بالكم غالباً ، لكنها لا تضحي بالنبر، كما ستحاول فقرة (٥٨) أن تظهر. لكن قبل الانتقال إلى هذا الجانب المهم من النـبر ، ينبغي أن تفصّل العلاقة بين النبر اللغوي والنبر الشعري ، وتناقش الخصائص المميزة لكل منها ، وطريقة تأثيرها في خلق الإيقاع الشعري .

٤٨ — ٣ يقترح ما سبق (فقرة ٤٦ — ٢) أن النبر في العربية يتحدد بعاملين : ١ — الوظيفة الدلالية للعناصر المكتسبة في الكلمة . ٢ — التركيب النووي أو البنية الصوتية للكلمة الناتجة باعتبارها ذاتاً مستقلة موجودة وجوداً فيزيائياً كاملاً . ويبدو أن تأثير هذين العاملين ليس على الدرجة نفسها من القوة في كل كلمة عربية ، وأن النبر النهائي المتحقق هو حصيلـة تفاعل تأثيرهما على الكلمـة . وهذه نقطة تستحق دراسة أعمق ، لكن السياق الحالي ليس مجالها الأفضل .

النبر النهائي الذي تحمله الكلمة العربية نبر انعزالي ، أي أنه جزء من التركيب الطبيعي ، من شخصية الكلمة ، وهي مفردة لم تدخل بعد في سياق لغوي ذي دلالة أعمّ ، تعبيرية . ويجدر هنا أن يشار الى أن الكلمة المفردة التي تتألف من تركيب النوى (ــ ه) (ــ ــ ه) (ــ ــ ــ ه) تكتسب صلابة داخلية بارزة ، بحيث أن التلاعب بنبرها الانعزالي يصبح شبه مستحيل. وحتى الكلمات التي لها الشكل (ــ ه) (ــ ــ ه) (ــ ــ ــ ه) تظهر ميْلاً الى اكتساب طبيعة دون أخرى وهي منعزلة . الكلمة من الشكل (ــ ــ ــ ه) مثلاً ، تميل الى اكتساب نبر من الشكل (ــ ــ ــ ه) رغم أنها في حالة مائعة تنتظر السياق اللغوي ــ الدلالي ليمنحها نبرها النهائي المميز . ويبدو أن النبر المبدئي على مثل هذه الكلمة نتيجة لفاعلية البنية الصوتية لها ، دون فاعلية العامل الدلالي فيها . لكن كل كلمة في اللغة تتعرض لمؤثرات أخرى ، تحدد دورها النهائي في التعبير والتوصيل، عبر التفاعل بين دلالة الكلمة والسياق الكلي . الكلمة هنا فاعلية بنيوية ، وهي بهذا يمكن أن تكتسب تأكيداً خاصاً يتخذ شكل نبر يمكن أن يسمى « النبر التركيبي » أو « النبر البنيوي » .

ثمة نوعان للنبر ، إذن : النبر الانعزالي ، والنبر البنيوي . ولكل دوره الجذري في الإيقاع الشعري . في العربية يلعب النبر البنيوي دوراً أقل بروزاً من دوره في الانكليزية . وهذه النقطة من الأهمية بحيث أن إغفالها يقود إلى إساءة فهم دور النبر في إيقاع الشعرين الانكليزي والعربي. والسبب وراءها فيما يبدو ، هو أن العربية تلجأ الى طرق بنيوية في تأكيد الكلمة وتخصيص دورها الدلالي ، بتغيير التركيب (syntax) الكلي للتعبير، لتوَفُّر مدى أبعد من الحرية في التعامل مع المكونات اللغوية على صعيد البنية فيها . أما الانكليزية فإن مدى الحرية فيها أضيق ، ولطرق التعبير فيها صيغ تكاد تكون نهائية التشكل ، قالبية ؛ ولذلك يبرز دور النبر البنيوي فيها وسيلة للتأكيد والتخصيص بحدة . يوضح ما يقال هنا تحليل

العلاقة التركيبية البسيطة : (فعل — فاعل — مفعول به) في كلا اللغتين . في العربية يتحقق تزامن مطلق بين البنية العميقة ، على مستوى الدلالة ، وبين البنية اللغوية السطحية ، على مستوى الصياغة ، في استخدام العلاقة المذكورة (أو بلورتها) . يمكن مثلاً أن نقول :

م — « أكل زيدٌ التفاحةَ » / ولم يشربها .

ن — « التفاحةَ أكل زيدٌ » / لا الرغيف .

ك — « زيدٌ أكل التفاحةَ » / لا عمرو .

أما في الانكليزية فإن العلاقة (فعل — فاعل — مفعول بـه) صيغة شبه نهائية تستعمل في الحالات الثلاث ، وتخفق في تحقيق التزامن بين الفاعل النحوي والفاعل النفسي . هذه الصيغة هي : «Zayd ate the apple»

ورغم إمكانية اللجوء الى صيغة المبني للمجهول ، فإن مدى الحرية في التعبير عن المستويات الثلاثة للمعنى ضيق . ومن أجل تأكيد مستوى دون آخر تلجأ الانكليزية الى إبراز النبر البنيوي بالشكل التالي :

Ma- «Zayd **ate** the apple.»

Na- «Zayd ate the **apple**.»

Ka- «**Zayd** ate the apple.»

لكن الحقيقة المهمة هي أن النبر البنيوي لا يغير طبيعة النبر الانعزالي حين يحدث ، فالكلمة تحتفظ بنبرها الانعزالي في الموضع نفسه ، أي على المقطع نفسه ، ويأتي النبر البنيوي ليؤكد هذا النبر ثم يوسع مجال التأكيد ليشمل الكلمة كلها .

ومن الواضح أن ما يحدث في الانكليزية يمكن أن يحقق في العربية الى الدرجة نفسها من الكمال . لكن ضعف تحسُّسنا له نابع من ضعف الحاجة

اليه ، لأن التركيب نفسه (syntax) يقوم بالوظيفة التوصيلية التي يستخدم النبر البنيوي لتحقيقها . ولقد وعى الدارسون العرب هذه الحقيقة بجلاء ، ابتداء من الخليل بن أحمد وسيبويه ، ثم حوّل عبد القاهر الجرجاني دراستها الى فرع جديد من فروع الدراسة اللغوية — التوصيلية ، وطوّرها تطويراً مدهشاً حين قام بتحليل مجموعة الظواهر التي شكلت ما سمي بعده « علم المعاني » تحليلاً متقصياً متعمقاً . ومن الشيق أن الجرجاني فعل ذلك قبل المدارس اللغوية الحديثة في دراسة الـ (syntax) بقرون عشرة تقريباً. ويبدو لهذا الكاتب أن دراسات تشومسكي (Chomsky) في النبر المتدرج في الانكليزية [١٦] تقوم على الأسس ذاتها التي قامت عليها دراسة الجرجاني للمعاني والنظم ، وإن عبّر كل منهما عن نتائجه ومنطلقاته عن طريق مصطلحات ومعطيات خاصة مختلفة .

٤٨ — ٤ في الدراسة الحالية ، حين يستخدم المصطلح « النبر اللغوي » يقصد به النبر الانعزالي المناقش هنا . أما النبر البنيوي فإن دوره في الإيقاع من التعقيد بحيث يصعب تحديده الآن واستقراء النماذج التي يشكلها وامتحان إمكانية إقامة نظام إيقاعي للشعر العربي على أساسها . لذلك لن يناقش الآن ، وستؤجل دراسته الى مجال آخر .

بالإضافة الى هذين النوعين من النبر ، ثمة نوع ثالث يسمى في هذا البحث « النبر الشعري » . وهذا النبر ينبع لا من نبر الكلمة المفردة ، ولا من بنيتها الصوتية ، وإنما من التفاعل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماماً هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية . أي أن النبر الشعري يمكن أن يتّحد بالنبر اللغوي حين تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة ، كما يمكن أن يفترق عنه . النبر الشعري ينتقل ويفرض نفسه على التشكل الإيقاعي حين تتداخل كلمتان أو أكثر لخلق وحدة إيقاعية . فهو إذن

يتحرك على مستوى التشكل الإيقاعي التام، لا على مستوى الكلمة المفردة، وهو ينبع من التركيب النووي للتتابعات بصورتها المجردة، ويمكن لذلك، أن يسمى «النبر المجرد» أو «النبر القالبي»، كما سمّته فقرة سابقة (عد فقرة ٤٨). وينبغي أن يظل التمايز بين النبر الانعزالي والنبر المجرد قائماً في الذهن ليتجنب الخلط والوقوع في أخطاء فادحة في دراسة النبر ودوره في الإيقاع الشعري. فلكل من النبرين دوره الجذري في الإيقاع، ولكل طبيعته المتميزة وخصائصه الفردة.

النبر المجرد هو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية. وهو النبر الذي يحدد أطر التجاوب الإيقاعي، ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى، ويخلق، في النهاية، شخصية التشكل الإيقاعي ونمطه.

والنبر اللغوي نبر متداخل: بمعنى أنه مع النبر البنيوي يفعل عبر الحدود التي يقيمها النبر المجرد. وفاعليتها ليست فاعلية تنظيمية، وإنما فاعلية تعبيرية ترتبط بالمعنى والتجربة النفسية الانفعالية والتعبير اللغوي. وعلى أساسها يصعب تحديد الوحدات الإيقاعية والتشكل الإيقاعي.

والنبر اللغوي، جذرياً، يغلب أن يتماكن مع النبر الشعري بسبب من طبيعة عملية الخلق الشعري ومحاولة انتقاء الكلمات التي لها خصائص إيقاعية معينة. لكن تماكن النبرين نسبي، ومن التماكن والافتراق يخلق مستوى آخر عميق للفعل الشعري: هو مستوى التوتر والانسجام. ومن هنا تكتسب القصيدة شخصيتها الإيقاعية النهائية، وتتميز قصيدة عن أخرى تنتسب الى البحر نفسه، كما يتميز بيت عن بيت آخر. البيت:

ABU1) «غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنم شاد»

يختلف جذرياً عن البيت:

ABU2) «وشبيهٌ صوت النعي اذا قيس بصوت البشير في كل ناد».

وعن البيت :

(ABU3 « أبكتْ تلكم الحمامة أم غنّت على فرع غصنها المياد »[١٧].

لأن تفاعل النبرين في كل بيت يتحرك باتجاهات مغايرة لتفاعلها في البيت الآخر .

٤٨ ـ ٥ هكذا يختلف إيقاع الشعر العربي عن الشعر الانكليزي ، مثلاً ، في أن الأول أكثر تعقيداً وأكثر تحقيقاً لشروط الموسيقى،وبالتالي أكثر صوتية ، من الثاني . لكن الفرق الجوهري هو أن الشعر الانكليزي يحاول أن يجعل من النبر اللغوي فاعلية تنظيم وتحديد للوحدات الإيقاعية نفسها . ويتم هذا بخلق أعلى درجة ممكنة من التماكن بين النبرين اللغوي والشعري ، عن طريق اختيار الكلمات التي تحمل النبر اللغوي في مواضع معينة ، ثم القيام بعملية تسوية نهائية ، يعطى فيها نبر مطلوب لكلمات لا تحمل النبر ، وتحدث ترقية وإيطاء ومسح عام تسطيحي للنتوءات .

أما الشعر العربي فإنه يحقق الانتظام ، ويحدد الوحدات ، بالاعتماد على التتابعات الحركية وموضع النواة (ـــ ٥) ، ثم يخلق التجاوب الإيقاعي على هذا الأساس وعلى أساس من نماذج النبر التي تنتج . ويظل دور النبر اللغوي والبنيوي دوراً تعبيرياً انفعالياً لا شكلياً آلياً ، بمعنى انه يتحرك على مستوى الدلالة والأبعاد النفسية والتعبيرية للعمل الفني ، ولا تجري محاولات صارمة لاخضاع النبر اللغوي نفسه لقوالب خارجية ينبغي أن يملأها لكي يتحقق الانتظام الإيقاعي . من هنا التنوع الغني في نماذج النبر اللغوي في أبيات القصيدة العربية الواحدة . ومن هنا ، أيضاً، اقتراب الأسس النظرية للإيقاع الشعري في العربية من النظرية الموسيقية . فكلاهما يحقق التعادل عن طريق مقاييس موسيقية مستقلة عن النبر* ، ثم تأتي

---

* النبر ، هنا ، يعني النبر اللغوي ، في الشعر .

النقرة البارزة لتخلق الطبيعة الإيقاعية للتشكل الوزني .

ولأن الشعر الانكليزي ينشيء انتظامه من مواقع النبر اللغوي،لا يمكن أن يكون انتظاماً مطلقاً ، وإلا تحوّل الى عمل ميكانيكي صرف لاختيار الكلمات التي يقع عليها نبر محدد في تتابع محدد . ومن هنا ، فيما أعتقد ، يرفض المتلقي الانكليزي الانتظام المطلق ويعده عيباً . ومن هنا ، أيضاً ، تندر في الشعر الانكليزي إيقاعات معينة لأن اللغة لا توفر عدداً كبيراً من الكلمات تتوفر فيها الشروط المطلوبة [١٨] . أما الشعر العربي فإنه يستطيع أن يتسع لتشكلات أكثر لأن توفر نبر لغوي معين على الكلمة المفردة فيه ليس شرطاً مطلقاً لصلاحية الكلمة لأن تلعب دوراً في تشكيل الإيقاع . من هنا ، أيضاً ، يكثر الخروج من الشعر الانكليزي على الانتظام في البيت الواحد (لأن نموذج النبر ، كما قيل ، يُفرَض الى حد كبير بالنبر الواقع على الكلمات المفردة ، ورغم إمكانية التعديل ؛ يظل مدى التعديل محدوداً) . ثم إن نسبة الكلمات التي لا تحمل نبراً في الانكليزية عالية ، ولذلك ترتفع نسبة الأبيات السائبة التي يمكن أن تنتسب الى بحرين ، تبعاً للنبر الذي نختار أن نضعه على الكلمات السائبة . ومن هنا فالشعر الانكليزي أقل انتظاماً ، ويسهل فيه الخروج من الإيقاع المنتظم الى اللاانتظام ، وبالتالي يمكن أن يقترب من إيقاع لغة النثر . ويبدو أن نسبة الكلمات السائبة في الانكليزية مصدر حرية كبيرة ومصدر لبس إيقاعي في الوقت نفسه .

وبالمقارنة ، فإن الشعر العربي أكثر انضباطاً ، لأن ثمة ضوابط فيه لتحقيق الانتظام هي: التتابعات النووية التي تشكل مادة الوحدات الإيقاعية، ثم النبر المجرد الذي يمنح هذه الوحدات شخصياتها المتميزة التي لا تستطيع أن تخرج منها الى شخصيات أخرى ، ثم كون الاعتماد على النبر اللغوي نسبياً لا مطلقاً ، وعدم اتخاذه أساساً لخلق الانتظام .

هكذا ينبغي أن تدرس العلاقة بين النبرين المجرد واللغوي، وتقدم أمثلة على دلالات التقائها وافتراقها ، قبل أن تكتنه أبعاد دور النبر في العمل الفني ، وفي الفقرات التالية تفصيل لهذه العلاقة ومحاولة لجلائها .

٣ ـ دراسة في التوتر والانسجام

٤٩ ـ تمثل القواعد المقررة للنبر سابقاً ما يحدث في البيت الشعري حين يرد تتابع صوتي معين . والتتابع هنا قد يشكل كلمة واحدة ، وقد يكون تداخلاً بين كلمتين أو أكثر . من هنا فإن القواعد المقررة للنبر تصدق إطلاقاً على كلمات اللغة ، أي أن قواعد النبر الشعري هي أيضاً قواعد للنبر اللغوي . وهذه خصيصة جذرية الأهمية في اللغة العربية ، وهي تنبع ، فيما يبدو ، من حقيقة بسيطة لكنها أساسية : هي أن لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية ، وبالتالي في إعطاء التشكل الشعري صيغته الإيقاعية .

تؤكد هذه الحقيقة انه من الممكن خلق نظام إيقاعي يقوم على تنظيم مواقع النبر على الكلمات المفردة في اللغة في أنساق تحقق انتظاماً معيناً ، يمكن تسميته تشكلاً إيقاعياً أو بحراً . وفي الواقع أن شطراً كالتالي :

« فؤادي رميت وعقلي سبيت »[١٩]

يشكل نمطاً إيقاعياً متميزاً ، هو البحر المتقارب ، بتنظيم النبر الواقع على كل كلمة من الكلمات الأربع في نسق له الشكل التالي :

←
/ ⌢ × / ⌢ × / ⌢ × / ⌢ × /

تقع كل (×) فيه على (ـ ـ ه) [أو الجـزء (ـ ـ ه) من

(ـــ ـــ ه)] وكل (^) على (ـــ ه) [أو الجزء ($\underline{p}$) من ($\underline{p}$ ـــ ـــ ه)] . النبر اللغوي الموجود على مفردات اللغة يشكل، إذن، مادة ممتازة لخلق الأنساق الإيقاعية . لكن الاكتفاء بهذا النبر ، عملياً ، مستحيل ، ويقود في الواقع الى استخدام كلمات من تركيب معين دائماً ، ويحيل عملية الخلق الشعري الى اصطياد آلي لنوع محدد من الكلمات. ومثل هذا الاصطياد ليس آلياً فقط ، ولكنه ، كذلك ، منهك دون شك ، ويقيد حرية الشاعر . ثم انه يميل الى خلق رتابة من نوع جديد ، لكنها لا تقل عن الرتابة النابعة من الإيقاع الكمـي الخالص إملالاً للمتلقي . ويمكن أن يُدرك ، لذلك ، انه ليس هناك شعر يحقق انتظاماً كامـلاً باستغلال النبر اللغوي الذي يتوفر في المادة الخام للخلق الفني : المفردات، فقط . ولا بد للشاعر أن يتجاوز ما توفره اللغة بشكل آلي ، ليعتمد في خلق إيقاعاته الفردية على حسه بالتجاوب الداخلي بين عالم التجربة الشعرية وبين المكونات اللغوية — الصوتية والفكرية — لها . وهكذا يتعامل الشاعر مع اللغة تعاملاً فردياً خاصاً ، ضمن حدود تفرضهـا القوالب الخارجية للتشكلات الإيقاعية التي تبنى بمعزل عن الكلمات المفردة والنبر المتوفر عليها. فالشاعر ، إذن ، يتحرك بين قطبين ، مجيلاً تجربته الفنية في سياق من التوتر الدائم الذي يغني أبعادها الفكرية والانفعالية . وينشأ التوتر من كون كلمات اللغة ، بشكل عام ، تحمل نبرها الخاص بها، ومن محاولة الشاعر تحقيق نسق إيقاعي خارجي عن طريق استخدام هذه الكلمات . فتداخـل الكلمات ، واستخدام جزءين من كلمتين متتاليتين لخلق وحـدة إيقاعية معينة ، يكوّن نسقاً نبرياً جديداً ينفصل عن كلا الكلمتين ، وينشأ بينه وبين النبر الموجود عليها التوتر الفني المشار اليه . والشاعر الفنان يستطيع استغلال هذا التوتر بعمق وتحويله الى فاعلية ذات أبعاد رائعة [٢٠] .

لكن تحقيق النسق الإيقاعي الخارجي لا يتم بهذا الشكل بسهولة . ذلك أن الوحدات اللغوية لا تتساوى من حيث حملها للنبر . لقد أشارت هذه الدراسة الى أن النواتين (ـــ ٥) (ـــ ـــ ٥) عائمتان ، من حيث درجة النبر الذي تحملانه ، أي أن الكلمات التي لها الشكل :

[(ـــ ٥) : (في) ، (عن) ، (ما)] أو [(ـــ ـــ ٥) : (على)، (الى) ، (مضى)] لا تحمل نبراً محدداً في وجودها القاموسي الصرف خارج تركيب شعري[٢١] . كما أن الكلمات من الشكل : [(ـــ ـــ ـــ ٥): (كُتُبٌ) ، (بَلَدٌ) ، (وَلَدٌ)] هي أيضاً عائمة نسبياً ، تنتظر السياق الشعري قبل أن تكتسب نبراً محدداً .

هذه الخصائص اللغوية تشير الى حقيقة مهمة : هي أن تشكيل نسق إيقاعي معيّن . قد يفرض على الشاعر أن يبرز نبراً خفيفاً على كلمة ما محوّلاً إياه الى نبر قوي،أو أن يمنح كلمة نبراً عائمة محدداً قوياً أو خفيفاً ، (أو أن يحيل نبراً قوياً الى نبر خافت خفيف ؟) ، أو أن يلغي نبراً محدداً إلغاءً نهائياً فلا يسمح له بالبروز في التشكل الإيقاعي . وهذا ملمح أصيل للإيقاع في اللغات التي تقوم أنظمتها الإيقاعية على النبر.ولعل أوضح مثل يمكن أن يناقش هنا أن يكون إيقاع الشعر الانكليزي[٢٢] الذي نوقش فيما سبق ، وستجدي مناقشته بتفصيل أكبر في السياق الحالي .

٤٩ ــ ١ ينبع إيقاع الشعر الانكليزي من النبر الواقع على الكلمات كما تستعمل في اللغة ، خارج المجال الشعري . وينبغي أن يؤكد هنا أيضاً أن الشعر ، مثل النثر ، يضع النبر على المقاطع ، أو الوحدات المنبورة، تبعاً للقواعد اللغوية للنطق . لكن الشعر ، على خلاف مع معظم أنماط النثر ، ينظّم مواقع النبر اللغوي في علاقات منتظمة موسيقياً ، هي التي تشكل الإيقاع الشعري . وفي عمله هذا يخالف الشعر النثر ، كثيراً من

الأحيان ، في أنه قد يضع النبر القوي على مواقع يكون فيها النبر خفيفاً في الاستخدام اللغوي للكلمة ، كما أن الشعر قد يضع النبر على وحدات صوتية ترد دون نبر على الاطلاق في النثر وهي مفردة . تتضح هذه الخصائص المميزة للشعر في المثال التالي :

«That tǒ the hǐght of thǐs great ǎrguměnt

I mǎy assěrt etěrnal prǒviděnce»

حيث تفرض الرغبة في خلق نسق إيقاعي معيّن وضع نبر قوي على مقاطع لا تحمل مثل هذا النبر وهي كلمات مفردة أو وهي مستعملة في النثر العادي . في كلمة (argument) ، مثلاً ، يتحول النبر الخفيف الى نبر قوي على (ment) ، بينما تكتسب كلمة مثل This نبراً قوياً لا تمتلكه في النثر العادي[٢٣] .

ولعل مثلاً من شعر شكسبير أن يوضح هذه الفكرة بدقة أكبر . في الـ (Sonnet) المشهورة «Shall I Compare Thee» تنبر الكلمات الأولى في كل بيت بالطريقة التالية :

«Shâll Ǐ compâre ...

Thôu ǎrt môre lǒvelŷ ...

Rôugh wǐnds dô ...» .

لكن من الممكن أن تنبر هذه الكلمات أيضاً بطريقة مختلفة دون تدمير للوزن أو تغيير للبحر[٢٤] :

«Shǎll Î compare ...

Thǒu ârt ...

Rǒugh wînd ...»

وقد تقود الرغبة في خلق نسق إيقاعي معين الى إهمال نبر من الدرجة الثانية [بين القوي والسائب و (غير المنبور)] إهمالاً تاماً ، واعتبار المقطع سائباً . في المثل التالي يحدث هذا في قراءة المقطع (wind) ، ويرمز له بـ (٨) :

«The lowing herd wind slowly o'er the see»

/ ʌ x / ʌ x / ʌ x / ʌ x / ʌ x

ويعطي دارس معاصر هذه الظاهرة مصطلحاً خاصاً هو الايطاء (demotion) [٢٥] . وثمة حالات في الشعر الانكليزي تتحول فيها عمليتا الترقية والايطاء الى فعل اعتباطي لا يتحدد بأي عوامل دلالية أو لغوية، وإنما يفرض كلية بطبيعة القالب الخارجي الذي يسود القطعة الشعرية . وتتقبل هذه الاعتباطية في النقد الانكليزي بشكل طبيعي ، (وتتقبل ، طبعاً ، في الشعر) دون شعور بأنها مفتعلة خارجية [٢٦] . وتسهل هذه الملاحظة تصوير فرق أساسي بين الإيقاع العربي والايقاع الانكليزي ، مع أن في الأمر تكراراً لما قيل سابقاً ، بطريقة أدق . في الشعر العربي يتم تحقيق النسق الخارجي بشكل مستقل الى حد كبير عن النبر اللغوي ، لأن النسق الخارجي يرتبط بالبنية الصوتية المجردة للتتابعات الحركية في البيت . إلا أن هذا لا يعني أن النبر اللغوي ينفصل انفصالاً تاماً عن النبر المجرد ، أو أنه لا يسهم في تحقيق النسق الإيقاعي المنتظم . الملاحظة الدقيقة تكشف أن النبر اللغوي يلعب دوراً جذرياً في تشكيل النسق الإيقاعي ، لأن هذا النبر يغلب أن يتماكن مع النبر المجرد . ما يعنيه تقرير استقلال النبر المجرد ، هو أن تحقق النسق الخارجي ليس مشروطاً بتعديل نماذج النبر اللغوي والقيام بعملية المسح التسطيحي للتتوءات ، كما

هي الحـــال في إيقاع الشعر الانكليزي . النبر اللغوي في الشعر العربـي يلعب دوره الكامل ويحتفظ بأبعاده دون أن يقود ذلك الى تحطيم الانتظام الإيقاعي ، والتجاوب ، أو إلى إلغاء شخصية الوحدات الإيقاعية والتشكل الإيقاعي . وستتوضح أبعاد فاعلية النبرين اللغوي والشعري الى مدى أبعد في الفصل التالي .

إشارات

١ عد لمناقشة آراء النويهي المقدمة ، فقرة (٣ – ١) .
٢ ورد ، ص : ٢٩ – ٨٧ .
٣ سا . ، ص ٢٩ – ٥٢ .
٤ سا . ، ص : ٣٧ – ٣٨ ، ٤٩ .
٥ را . ، مثلا ، ما يقوله ابن عصفور الاشبيلي في تفسير الظاهرة ، في « الممتع في التصريف » تح . فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية (حلب ، ١٩٧٠) ج٢ ، ص : ٤٢٦ – ٤٢٧ .
٦ سا . الفصل كله شاهد على حذلقة التفسير التقليدي واضطرابه .
٧ ورد ، ص : ٥٦ . يقرر ماس هنا أن رأيه صحيح « على الأقل بالنسبة للكلمات المشتقة من اللغة الانغلو – ساكسونية .
٨ وماذا عن الظاهرة الجذرية في الانكليزية ، وهي استعمال الكلمة ذاتها اسماً » وفعلا « دون تغير موقع النبر فيها ؟ لا يبدو هنا أن ثمة ارتباطاً بين معنى الكلمة وموقع النبر فيها .
٩ را . دراسة تشومسكي (Noam Chomsky) وهيل (Morris Halle) للنبر في الانكليزية ومفهوم « الدائرة التحولية » (transformational cycle) في :
The Sound Pattern of English, Harper & Row (New York, 1968) ch. Two.
١٠ ومن الشيق الدال أن صيغة (قتل) لا تحوي في تركيبها عنصراً ظاهراً يدل على الذات التي ينسب اليها القتل ، على عكس الصيغ الأخرى (المؤنث ، صيغة الحاضر) حيث يتوفر مثل هذا العنصر في بنية الكلمة . قد يمثل هذا الانتقال حركة الانتقال في النبر ذاته من الحالة المائعة للكلمة إلى حالة التحديد الدقيق للنبر فيها .
١١ يبدو أن العرب يختلفون في ذلك : في مصر تنطق الكلمة بنبر قوي على (التاء) وكاتب هذا البحث (سورية) يضع النبر على الألف . ثمة احتمال شيق : هو أن يكون هناك انزلاق للنبر في كل حالة ينبغي أن يقع فيها على حرف لين إلى الصامت التالي .
١٢ في دراسة مفصلة لتفعيلات الخليل وعلاقتها بالميزان الصرفي ، أرجو أن تنشر قريباً مستقلة ، تظهر طرق أخرى للاكتساب . ورا . خديجة الحديثي « أبنية الصرف في كتاب سيبويه » مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) .

١٣ يقصد بالنبر هنا النبر القوي . أما النبر الخفيف فان مواضعه تتغير كما يظهر في الجدول (PL) .

١٤ را . فريزر ، ورد ، ص : ٩ . ورا . دراسته الممتازة ، حيث يظهر علاقة التركيب الكمي بالتركيب النبري في سونيت (sonnet) شيكسبير المشهورة «Shall I compare thee» ص : ٨ – ١١ . ورا . مقالة «Rhythm» في **Encyclopaedia Britanica**

١٥ را . أمثلة مشابهة يوردها فريزر ، ورد ، ص : ٨ – ١٢ ، ٣٥ – ٣٦ .

١٦ ذات .

١٧ قا . مع دراسة عياد الممتازة للنبر في هذه الأبيات ، ورد ، ص : ٤٩ – ٥١ .

١٨ را . فريزر ، ورد ، ص : ٢٨ .

را . كذلك ملاحظة إدغار ألن بو أن البحر السداسي (hexametre) لا يمكن أن يستعار للغة الانكليزية ويتقبل لأنه يتطلب وفرة من الأقدام (التفعيلات) السبوندية (spondee = x x) والانكليزية ليس فيها إلا القليل منها ، في :

Edgar Allen Poe, «Longfellow's Ballads» in The Shock of Recognition, ed. by Edmund Wilson, Doubleday (Garden City, 1947) pp. 101-102.

١٩ البيت لابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٧٥ . ولعل أشهر مثل معنى على هذا التنظيم للنبر اللغوي أن يكون النشيد القومي لسورية « حماة الديار عليكم سلام » .

٢٠ را . دراسة فريزر الممتعة ، ورد ، ص : ٦ .

٢١ قا . مع رأي النويهي المخالف ، ورد ، ص : ٢٤٢ ؛ وفايل « د . م . أ » ، ط ح .

٢٢ نشوء الإيقاع المنتظر ، إذن ، محال عملياً دون وجود قالب خارجي أو نظام مسبق التشكل يتوقع أن تحققه الكلمات . وقد توفر هذا في الشعر الانكليزي ، حين استعيرت القوالب الخارجية من الشعر اليوناني . وأدى هذا إلى نشوء توتر دائم بين اللغة الانكليزية والقوالب الإيقاعية ، قد يكون هو المسؤول الأول عن الحرية العميقة التي يتمتع بها الشاعر الانكليزي في كسر القوالب الخارجية . الحرية ، هنا ، تكون إذن ضرورة حتمية وليست موقفاً فكرياً فقط ، كما يصورها النويهي . ويبدو أن اختلاف شعر عن شعر (حين يعتمد كلاهما على النبر) ينبع من مدى الحرية التي يسمح بها كل منهما في كسر النظام الخارجي ، ومدى كون النظام الخارجي انعكاساً أصيلا لطبيعة اللغة نفسها . وقد تفسر هذه الفرضية كون الشعر العربي أقل « شذوذاً » على قواعد النظام الخارجي من الشعر الانكليزي . را . ، من أجل رأي النويهي المشار اليه ، ورد ، ص : ٢٣٦ .

٢٣ را . كونوللي (Francis X, Connolly) في :

Poetry: Its Power and Wisdom, Scribner (New York, 1960) pp. 267-268.

٢٤ را . فريزر ، ورد ، ص : ٦ – ١٠ .

٢٥ مالوف ، ورد ، ص : ٩ . يميز مالوف ظاهرة أخرى هي تحويل النبر من الدرجة الثالثة إلى نبر شعري قوي ، ويسمي ذلك « الترقية » (promotion) را . مناقشة لترقية المقطع «and» في البيت «and leaves the world to darkness and to me» سا . ، ص : ٨ .

٢٦ قا . مع رأي ماس الذي يثير النقطة ذاتها في المقطع التالي :

. « ان ايقاع مثل هذا الشعر ينظم بطريقة اعتباطية صرف ، وإذا قدرنا أن نشعر أنه شعر على الإطلاق ، فما ذلك إلا لأن تكرار أبيات من النمط ذاته يمكننا من ادراك النسق . » ورد ، ص : ٢٠ . ورا . قوله ان الشعر المبني على النبر يخلق رتابة لا يمكن أن يتجنبها لاستحالة اقامة أي علاقة بين ايقاعه وبين الأسلوب الشعري . ص : ٢١ . را . رأي نيتشه الذي يقول ان ايقاع اللغات الجرمانية « بربري » ويرتبط بحالة مرضية نفسية «pathology» في حين أن الإيقاع الكلاسيكي كان أخلاقياً وجمالياً يكبح الانفعال أو الإحساس المتوقد «passion» . قبس سيدني ألن ، ورد ، ص : ١١٦ .

الفصل السابع

نماذج النبر في الشعر العربي

– ١ –

٥٠ – تتجسد نقطة البدء الطبيعية لدراسة النبر الشعري في السؤال الجذري التالي : ما هي العلاقة بين الكم والنبر في إيقاع الشعر العربي ؟ والعلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، في هذه المرحلة من فهمنا للنبر ، ان تحدَّد بدرجة عالية من الثقة والدقة . ورغم التحليل المتقصي المادىء الذي شكل أسس هذا البحث ، فإن الكاتب هنا يود أن يؤكد أن غرضه ليس تقديم نظرية نهائية في تحديد طبيعة العلاقة المشار اليها . ذلك أن دراسة الكم ذاتها ، رغم جهود ابراهيم أنيس الممتازة ، لم تقم حتى الآن على أسس علمية صحيحة ، وإن كان من المحتمل ان ثمة دراسات لم تنشر بعد قام بها عدد من الباحثين في أطروحاتهم للدكتوراه – (خصوصاً في الجامعات الغربية) قد درست الكم دراسة علميــة دقيقة . وكاتب هذا البحث نفسه يقوم الآن بدراسات في مختبر الصوتيات في جامعة بنسلفانيا ، ويأمل أن يتابع الدراسة في المستقبل محاولاً اكتشاف العلاقة بين كم المقاطع في العربية وبين إيقاع الشعر . ومن المستحيل في هذه المرحلة إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التي تفرض نفسها على الباحث . لكن ثمة انطباعاً أولياً ، قد تكون له طبيعة الحكم السليم ، هو أن عروض الشعر العربي حتى ضمن نظام الخليل ، لا يسند أي أهمية لاختلاف كم المقاطع الطويلة ، أو اختلاف كم حروف اللين الطويلة عن كم الصوامت حين تشكل نهاية

المقاطع الطويلة . يبرر هذا الانطباع امتحان نظام العروض التقليدي، حيث يلاحظ ان الخليل أسند القيمة ذاتها لكل «ساكن» بمفهومه ، سواء أكان «الساكن» نهاية مقطع طويل مفتوح ينتهي بحرف لين (بو ، نو ، ما ، في) أو نهاية مقطع طويل مغلق ينتهي بحرف صامت « ساكن » مثل (لمْ ، عنْ) . ولو أن الخليل أسند أي أهمية لكم المقاطع المفتوحة والمغلقة لما كان وحّد قيمتها الوزنية بهذه الطريقة الواضحة . أما رأي شكري عياد الذي يميل « الى اعتبار اللغة العربية لغة كمية ، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى »[1] فليس له أكثر من طبيعة الاقتراح ، لا الاستنتاج العلمي . فكون حروف المد تلعب دوراً هاماً في تغيير المعنى ليس دليلاً على أن اللغة كمية . ويمكن أن يقال في تفسير هذه الحقيقة ان العربية لغة نبر يرتبط فيها النبر في أحوال كثيرة بحرف المد ، كما اقترح في فقرة سابقة (عد . فقرة ٤٦) . هذه ملاحظات أولية ستغنى بالبحث المتصل ، لكن من الممكن الآن تقديم فرضية عن علاقة النبر بالكم في الشعر العربي تصلح أساساً لدراسة الشعر نفسه. وينبغي تأكيد أن هذه الفرضية لا يدّعى لها الكمال ، وانما هي في الواقع فرضية في النبر الشعري وتَشكّل نماذجه ، مبنية على فهم شخصي لأسس عمل الخليل واحتمال اعتماده على النبر ، كما سيظهر فيما بعد ، وعلى تحليل الظواهر العروضية والإيقاعية في الشعر العربي ، وعلى إعادة بناء النظام الوزني بشكله المناقش في الفصل الأول ، ودراسة الثابت والمتغير في إيقاع الشعر . وانما تقدم هذه الفرضية على أمل أن تصلح منطلقاً للدراسة العملية المتأنية ، فإما أن تُطوّر وتقبل ، أو ترفض . إلا أن ثمة وجهاً آخر لإمكان قبولها : هو قدرتها على وصف إيقاع الشعر العربي ومكوناته الأساسية بدقة ووضوح . وقدرتها على تفسير طبيعة عمل الخليل وتعليل الظواهر العروضية المعقدة فيه .

٥١ – أهم أسس الفرضية الجديدة ظاهرة أصيلة نوقشت فيما سبق:

هي أن تغيّر البحور والنماذج الإيقاعية في الشعر العربي ينبع من تغير العلاقة الأفقية للنوى (علن / فا / عِلَتُنْ) وعدد النوى المضافة . ولا شك أن هذا ينبغي أن يكون أساس نمو النماذج النبرية في الشعر . ينتج هنا أن القول بثبات النبر على نواة واحدة قول لا يمكن أن يكون علمياً لأنه يلغي أي معنى لتغير العلاقة الأفقية للنوى . فرأي فايل في أن (علن) دائماً تحمل النبر رأي متسرع يرفض هنا .

تقول الفرضية المتبناة : إن الشعر العربي يكتسب إيقاعاته المتميزة من العلاقات التي تنشأ بين نوى ثلاث حين تتركب في استخدام فني : هذه النوى هي ، كما قيل ، (ـ ه) ، (ـ ـ ه) ، (ـ ـ ـ ه) . ويلاحظ على هذه النوى انها تتركب في الشعر واحدتها مع الأخريين باتجاهين :

B ⟵ A (ه ـ ـ / ه ـ)

A ⟵ A (ه ـ / ه ـ)

C ⟵ A (ه ـ ـ ـ / ه ـ)

A ⟵ B (ه ـ / ه ـ ـ)

B ⟵ B (ه ـ ـ / ه ـ ـ)

C — B (ه ـ ـ ـ / ه ـ ـ)

A — C (ه ـ / ه ـ ـ ـ) (لا تشكلان وحدة معاً، إلا في نهاية التشكل الإيقاعي)

B — C (ه ـ ـ / ه ـ ـ ـ)

(باعتبار A = ـ ه B = ـ ـ ه C = ـ ـ ـ ه)

هنا تبرز أهمية اكتشاف النوى الإيقاعية المؤسسة في الشعر العربي ، وتحديد النماذج الوزنية التي تنشأ من وقوعها الواحدة في سياق الأخرين . فالقدرة على كشف طبيعة الوحدة ـ الأساس والتشكل ـ الأساس ، كما صوّرا في الفصل الأول من هذا البحث ، تقدم للباحث منطلقاً فريداً لمحاولة اكتشاف نماذج النبر في إيقاع الشعر . ويبدو من الطبيعي أن تتبلور النماذج الأساسية للنبر في تركيب الوحدة ـ الأساس والتشكل ـ الأساس . إذ أن تنوع الإيقاعات الشعرية، كما أظهر البحث ، يرتبط ارتباطاً جذرياً بهذين العنصرين . ولن يفاجىء المحلِّلَ بروز ظاهرة عميقة الأهمية والدلالة. هي أن الوحدة ـ الأساس هي جوهر حركة النبر في الشعر بالاتجاه : قوي ⟵ خفيف . أي أن النموذج الأساسي للنبر يتحرك غالباً باتجاه حركة التتابع الأفقي لعلاقة النواتين اللتين تشكلان الوحدة ـ الأساس . ويمكن ، هكذا ، توقع كون التشكل ـ الأساس في كل فئة من البحور هو المبلورَ الرئيسيَّ لحركية نماذج النبر في التشكلات الإيقاعية النابعة من التشكلين ـ الأساس كلها .

من هنا يبدو من الطبيعي أن يكون النموذجان الأساسيان للنبر هما :

$(\hat{\text{ه}} - - \overset{\times}{\text{ه}} -)\ (A_1$

$(\hat{\text{ه}} - \overset{\times}{\text{ه}} - -)\ (A_3$

والنموذجان،في الواقع،نموذج واحد من حيث ترتيب القوّة ـ الخفة، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي في التشكلات الإيقاعيـة كلهـا : أي اتجاه العلاقـة بين النواتين (ـ ه / ـ ـ ه) . بالطريقة ذاتهـا يتحدّد نموذج النبر في التشكلين ـ الأساس هكذا :

$(\hat{\text{ه}} - - \overset{\times}{\text{ه}} - / \text{ه} - - \overset{\times}{\text{ه}} - / \hat{\text{ه}} - - \overset{\times}{\text{ه}} - / \hat{\text{ه}} - - \overset{\times}{\text{ه}} -)\ (A_{1s}$ [٢]

$(\hat{\text{ه}} - \overset{\times}{\text{ه}} - - / \hat{\text{ه}} - \overset{\times}{\text{ه}} - - / \hat{\text{ه}} - \overset{\times}{\text{ه}} - - / \hat{\text{ه}} - \overset{\times}{\text{ه}} - -)\ (A_{3s}$

وبإدراك كون التشكلات الباقيــة تتكون بإضافة (ــ ٥) في مواضع محددة [٣] ، يمكن إدراك أهمية الدور الذي تلعبه هذه الإضافة في تشكيل نموذج النبر . فحين تضاف (ــ ٥) يمكن أن تحمل النبر ذاته الذي تحمله (ــ ٥) الموجودة في الوحدة ــ الأساس أو التشكل ــ الأساس ، على فروق في الحرية التي تتوفر في إعطاء (ــ ٥) المضافة النبر الممكن بين ما يبدأ بـ (علن) وما يبدأ بـ (نا) . ويغلب أن تؤدي إضافة (فا) الى انزلاق النبر القوي عن (علن) الى (فا) التالية لهــا ، في حالة التشكلات التي تنبع من التشكل ــ الأساس (A3s) .

٥١ ــ ١ يبقى أن تناقش الوحــدات الناتجة من علاقــة (ــ ٥) بـ (ــــــ ٥) و (ــــ ٥) بـ (ــــــ ٥) . ويبرز فوراً أمــر ذو دلالة هنا ، هو أن دخول (ــــــ ٥) في علاقات مع (ــ ٥) و (ــــ ٥) له طبيعة أكثر تعقيداً من دخول (ــ ٥) في علاقة مع (ــــ ٥) . وتشعر هــذه الحقيقة بأن للوحدات الناتجــة من دخول (ــــــ ٥) في حيّز (ــ ٥) و (ــــ ٥) خصائص تتفـرد بها . ويتحقق المحلل ، بعد تنقيب وبحث ، من أن هذه الخصائص جذريــة الأهمية وتنبع من طبيعة التركيب الحركي في اللغة ذاتها . وتتبلور الخصائص المشار اليها في انتقال النبر من موقعه المحدد في الاتجاه { (ــ ٥ ← ×) ، (ــ ــ ٥ ← ×) } الى موقـع جديد حين تكون [× = (ــــــ ٥)] . يتخذ النبر في الوحدات ــ الأساس التي تدخل فيها (ــــــ ٥) النماذج التالية :

A2) (ــ ٥̂ ــ×ــ ٥)

A4) (ــ ــ ٥̂ ــ×ــ ٥)

A5) (ــ ــ ــ ٥ ــ ٥) [وبهذا الاتجاه لا تشكل النواتان وحدة إيقاعية في أي موضع في الشعر العربي [٤] إلا الوحدة النهائية . ولعل هذه الحقيقة

أن تكون أولى الاشارات الى تفرد (ـــــ ه) في علاقاتها بغيرها بخصائص لا تتوفر في علاقة (ـ ه) أو (ــ ه) احداهما بالأخرى .

A6) (ـــ ـــ ×ه ـــ ـــ ^ه)

٥١ ـ ٢ على أساس المقدمات السابقة، والنماذج الجزئية المحددة فيها، يمكن صياغة الأسس التالية للنبر الشعري :

آ ـ النواة (ـ ه) وحدة * مستقلة قائمة بذاتها . قد يكون لها كمّ محدد (إذا تجاهلنا الفرق بين حروف اللين الطويلة والساكن الصامت) . وهذه النواة في حالتها المفردة لا تتلقى نبراً محدداً وتظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي في السياق الكلي للتشكل .

ب ـ النواة (ــ ه) هي أيضاً وحدة مستقلة قائمة بذاتها . قد يكون لها كمّ محدّد بالشرط السابق في (ـ ه) . وهي لا تتلقى نبراً محدداً، بل تظل عائمة تنتظر دورها الإيقاعي في السياق لتكتسب نبراً معيناً .

جـ ـ النواة (ـــ ه) نواة قلقة لها خصائص تعطيها شخصية متميزة. هي، أولاً، لا تساوي (ــ/ـ ه) ولا (ـ ه/ــ ه) بحذف الساكن من (ـ ه)، ولا (ـ/ــ ه) . وقد يكون لـ (ـــ ه) كمّ محدد ضمن الشرط السابق في (ـ ه) و (ــ ه) . لكن الميزة الأساسية لـ (ـــ ه) هي أنها يمكن أن تنبر بطريقتين :

جـ َ) ×ـ ـــ ^ه

جـ ً) ^ـ ـــ ×ه

وهي أيضاً عائمة الى أن يتبلور دورها الإيقاعي في سياق التشكل الكلي . لكنها تتميز بإمكان ورودها وحدة إيقاعية مستقلة في عدد كبير من التشكلات الإيقاعية .

د ـ القانون الأساسي المهم في إيقاع الشعر هو قانون التفاعل التنظيمي بين النبر الواقع على النوى السابقة . يقصد بهذا القانون أن النبر على النوى ليس ثابتاً ثباتاً مطلقاً . وفاعلية القانون تنبع من الحقيقة الأولى في الشعر العربي : وهي أن الإيقاع يتّخذ شكله من علاقات التتابع الأفقي بين النوى ، كما أظهرت الدراسة . أي أن (A ← B) لها إيقاع أساسي مختلف جذرياً عن إيقاع (B ← A) . هكذا تصبح فاعلية القانون المذكور فاعليةً جذرية الأهمية ، لأنه هو الذي يحدّد شكل النبر النهائي ونموذجه حين تدخل النوى في وحدات إيقاعية متميزة . يفرض القانون المذكور وقوع النبر قوياً دائماً على النواة الإيقاعية الأولى في الوحدة ـ الأساس (فا ← علن) والوحدة ـ الأساس (علن ← فا) أما (فا ← علتن) فلها وضع مختلف . بعد ذلك تكون فاعلية القانون المذكور فاعلية تنظيمية تنسّق النبر الموجود على النوى حين ينمو تركيب الوحدة . ولتوضيح هذه الفاعلية سيشار الى النبر القوي بالرقم (1) والخفيف بـ (2) ، وانعدام النبر بـ (3) . وهكذا ، اذا اجتمعت النواتان (ـ ٥) (ـ ـ ٥) في وحدة يكون للوحدة نموذج النبر التالي :

$$(\overset{2}{\circ} - - \overset{1}{\circ} -) \quad (N_1$$

أما (ـ ٥) و (ـ ـ ـ ٥) فيكون لها الشكل :

$$(\overset{3}{\circ} - \overset{1}{-} - \overset{2}{\circ} -) \quad (N_2$$

وأما (ـ ـ ٥) (ـ ٥) فيكون لها الشكل :

$$(\overset{2}{\circ} - \overset{1}{\circ} - -) \quad (N_3$$

وأما (ـ ـ ٥) (ـ ـ ـ ٥) فيكون لها الشكل :

$$(\overset{3}{\circ} - - \overset{1}{-} \overset{2}{\circ} - -) \quad (N_4$$

أما (ـــــ ه) و (ـ ه) فلا يمكن أن تشكلا وحدة إلا في نهاية التشكل ، ويكون نبرها :

(N5a (2 ـ 1 ـ ه/ 2 ـ ه)

أما حين ترد (ـــــ ه) وحدة بذاتها ، فإن نبرها يكون :

(N5b أ (1 ـ ـ 2 ه)

ب (2 ـ ـ 1 ه)

وتنبر (ـــــ ه) (ـ ـ ه) بالشكل :

(N6 (3 ـ ـ 1 ه ـ ـ 2 ه)

ثمة قواعد فرعية تتبع كلها من إمكانية نبر (ـــــ ه) بالطريقتين المشار اليها سابقاً .

هكذا يمكن أن تنبر : (3 ـ ـ 1 ه ـ ـ 2 ه)

أو : (1 ـ ـ 2 ه ـ ـ 3 ه)

حين تكون طبيعة الوحدات الأخرى الداخلة في التشكل الإيقاعي تفرض هذا الاختيار .

٥١ ـ ٣ لكن إيقاع الشعر العربي لا يقوم على تتابع نواتين مختلفتين فقط . وانما ينبع أحياناً كثيرة من تتابع نواتين من الطبيعة نفسها . في هذه الحالة يمكن أن يقال : إن النبر يشكل النماذج التالية :

(N7 (ـ 1 ه ـ 2 ه) (حين تؤلف النواتان وحدة مستقلة)

أما حين تكون النواتان جزءاً من وحدة إيقاعية مثل (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) فإن نبر الوحدة ـــ الأساس هو الذي يغلب على الوحدة الجديدة .

2 3 1
(N8 ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه

(N9 (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ـــ ه) لا تجتمعان في وحدة واحدة . إذا اجتمعتا وكل منها وحدة مستقلة خضعت النواة لشروط النبر المذكورة فيها سابقاً .

في حالة تتكرر في الشعر القديم عدداً من المرات محدوداً تتـالى ثلاث نوى من النوع نفسه في الوحدة ذاتها ، ويكون لها عندها النموذج التالي للنبر :

(N10 (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) [3 1 2] إذا كانت الوحدة نهائية لا يتلو (فا) الثالثة منها شيء ، أو كان التتابع نهاية وحدة .

(N11 (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) [1 2 1] إذا كان في الوحدة ما يتلو (فا) الأخيرة، ولا يفرض النبر القوي هنا عـلى (فا) الأولى دائماً إلا إذا كانت الوحدة بداية التشكل .

تصلح قواعد النبر المقترحة هنا ، في رأي هذا الكاتب ، أساساً لفهم إيقاع الشعر العربي ، ولا ينبغي أن ترفض إلا إذا ثبت علمياً أنهـا خاطئة . ومن المهم أن تدرس طبيعة النبر اللغوي وتقارن النتائج بما تقترحه هذه الدراسة قبل إصدار حكم نهائي .

٥٢ ـ يمكن الآن أن تطبق النتائج السابقة على مجموعات أكبر ، بطريقة بسيطة تعتمد على أشكال التتابع النووي ، باستخدام الرمز (×) للنبر القوي ، والرمز (⌢) الصغير للنبر الخفيف .

١ ـ التتابع : (ـ ٥ ـ ـ ٥) له النموذج (ـ ٥̽ ـ ـ ٥̂)

٢ ـ (ـ ٥ ـ ٥) (ـ ٥̽ ـ ٥̂)

٣ ـ (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥̽ ـ ٥̂)

٤ ـ (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥̽ ـ ـ ٥̂)

٥ ـ (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥̽ ـ ٥ ـ ٥̽ ـ ـ ٥̂)[6] حين يبدأ به التشكل .

٦ ـ (ـ ٥ ـ ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ̽ ـ ـ ٥̂)

٧ ـ (ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ٥̽ ـ ـ ٥̽ ـ ـ ٥̂) إذا ورد ويبدأ به التشكل .

٨ ـ (ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ٥ ـ ٥̽ ـ ـ ٥̽ ـ ٥̂) لا يكون إلا وحدة أخيرة .

٩ ـ (ـ ٥ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ٥̂ ـ ـ ٥̽ ـ ٥̂̊) لا يكون إلا وحدة أخيرة .

١٠ ـ (ـ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ـ ٥̽ ـ ٥̂)

١١ ـ (ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ـ ٥̂ ـ ٥̽ ـ ٥)

١٢ ـ (ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) (ـ ـ ٥̽ ـ ـ ٥̂)

١٣ ـ (ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥) (ـ ـ ٥̽ ـ ٥̂ ـ ٥ ـ ٥̽)

١٤– (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) له النموذج (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ه)

١٥– (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه)

١٦– (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) اذا ورد (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه)

١٧– (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه)

١٨– (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ه) (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ه) ولا يكون إلا وحدة أخيرة

ويمكن صياغة قانون مدهش في بساطته له صفة نهائية في السياق الحالي هو : (ن م م) : « حين تنتهي الوحدة الإيقاعية (أو الكلمة) بالنواة (ـــ ه) أو النواة (ـــ ـــ ه) يقع نبر قوي على الجزء من الوحدة الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة ، وحين تنتهي الوحدة بثلاث نوى من النوع (ـــ ه) ولا تكون وحدة أخيرة . في هذه الحالة تحمل النواة الأخيرة نبراً قوياً[7] ، بالاضافة الى النواة الأولى في الوحدة . أما حين تنتهي الوحدة الإيقاعية بالنواة (ـــ ـــ ـــ ه) فإن النبر القوي يقع على الجزء السابق مباشرة للتتابع (ـــ ـــ ه) من النواة المذكورة . وحين تنتهي الوحدة بالتتابع (ـــ ه ه) فإن النبر يقع عليه سواء أكان مستقلاً أو جزءاً من نواة أكبر » . (يلاحظ أن الشرطين المتعلقين بالنواتين (ـــ ـــ ه / ـــ ـــ ـــ ه) هما في الواقع شرط واحد .

يكشف هذا القانون البساطة الجذرية للعوامل التي تحكم وقوع النبر في موضع دون آخر في الشعر العربي (وفي اللغة أيضاً) ، ويجعل دراسة النبر الشعري بسيطة وقادرة على الوصول الى صيغ لها درجة عالية من الانتظام . لكن (ن م م) لا يغطي كل مواقع النبر القوي ، لأن الوحدة

الإيقاعية قد تحمل نبرين قويين كما قيل من قبل . وينبغي في هذه الحالة الرجوع الى تحديد مواقع النبر في الصياغة الفعلية للحالات المختلفة .

٥٣ – هذه نماذج النبر الشعري ، أو النبر المجرّد ، وهي التي تشكل أسس النظام الإيقاعي للشعر العربي . لكن من الشيّق الآن أن يدرس النبر على مستوى التفاعل بين النبرين : اللغوي والشعري . لأن هذا المستوى هو مستوى الحيوية الإيقاعية ، وحصيلة تفاعل المؤثرات الآلية والحيوية ، المفروضة والنابعة من التجربة الشعرية والانفعالية ، في القصيدة . وما يأتي تلخيص لتحليل هذا الكاتب لعدد كبير من الأمثلة الشعرية ومواقع النبر اللغوي فيها ، ثم تسجيله للمواضع التي ترتفع فيها نسبة وقوع النبر اللغوي بطريقة تؤثر على النبر الشعري على مستوى الحيوية الإيقاعية . في الجداول التالية يظهر كل تشكل إيقاعي بنموذج النبر الشعري عليه في خط (A) ثم نموذج النبر اللغوي اللذي يمكن توفره فيه في خط (B) . والخط (B) لا يستقصي كل الحالات التي وردت فعلاً في التحليل ، بل يقصي الحالات التي لا يبدو أن نسبة ورودها عالية . في الطويل ، مثلاً ، لا يسجل النبر اللغوي التالي (ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ه×) لقلة وروده . أما النبر (ـ ـ ه× ـ ه ـ ه) فإنه يسجل لارتفاع نسبة وروده .

بعد ذلك ستدرس البحور في مجموعات ، وتحلل طبيعة كل بحر بالنظر إلى نماذج النبر التي يمكن أن تقع عليه . وتعتبر طبيعة البحر هنا تجسيداً لفاعلية النبرين الشعري واللغوي فيه ، ولأثر تفاعلهما على حيوية البحر الإيقاعية . ويمكن أن يستخدم النبر الشعري منذ الآن مصطلحاً يدل على نماذج النبر النهائية التي تجسّد حصيلة التفاعل المذكور .

م – **المتقارب** A) ـ ـ ه(1) ـ ه(2) // ـ ـ ه(1) ـ ه(2) / م

ط – **الطويل** A) ـ ـ ه(1) ـ ه(2) // A) ـ ـ ـ ه(2) ـ ه(1) ـ ه / م

B) ـ ـ ه(1) ـ ه(2) ـ ه /

هـ ــ الهزج A) ـــ ـــ ٥ — ٥ — ٥ / م

B) ـــ ـــ ٥ — ٥ — ٥ /

ض ــ المضارع A) ـــ ـــ ٥ — ٥ — ٥ — ٥ // ـــ ـــ ٥ — ٥ — ٥

B) ـــ ـــ ٥ — ٥ — ٥ — ٥

ت ــ المتدارك A) ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ // ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ / م

ب ــ البسيط A) ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ / م

B) ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥

ج ــ المجتث A) ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ — ٥

ق ــ المقتضب A) ـــ ٥ — ٥ — ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // ـــ ٥ ـــ ـــ ٥

د ــ المديد A) ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ // (A ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // (A ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ — ٥

B) ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ // (B ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // (Aa ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ #

ر ــ الرمل A) ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ // (A ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // (A ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ — ٥

B) ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ // (B ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // (Aa ـــ ٥ — ٥ ـــ ٥ #

(Bb ـــ ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥

خ ــ الخفيف A) ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ // ـــ ٥ ـــ ٥ — ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // (A ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ — ٥

B) ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ // ـــ ٥ — ٥ — ٥ — ٥ ـــ ـــ ٥ // (Aa ـــ ٥ — ٥ #

س – السريع A (– ه – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ // A) – $\overset{1}{ه}$ – ه – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ // A) – $\overset{1}{ه}$ – ه – $\overset{1}{ه}$ ه ه

B (– $\overset{1}{ه}$ – ه – – – $\overset{2}{ه}$ // B) – $\overset{1}{ه}$ – ه – ه – – $\overset{2}{ه}$ // Aa) – $\overset{2}{ه}$ – – $\overset{1}{ه}$ ه ه #

// Aa) – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ #

ز – الرجز A (– ه – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ / ٣ مرات

B (– $\overset{1}{ه}$ – ه – – $\overset{2}{ه}$ /

ح – المنسرح A (– ه – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ // – $\overset{1}{ه}$ – ه – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ // – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$

B (– $\overset{1}{ه}$ – ه – – – $\overset{2}{ه}$

ك – الكامل A (– – – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ / ٣ مرات

B ($\overset{1}{–}$ – – ه – – $\overset{2}{ه}$ /

ف – الوافر A (– – ه – $\overset{1}{–}$ – – $\overset{2}{ه}$ // – – ه $\overset{1}{–}$ – – $\overset{2}{ه}$ // – – $\overset{1}{ه}$ – $\overset{2}{ه}$

B (– – $\overset{1}{ه}$ – – – $\overset{2}{ه}$ // – – $\overset{1}{ه}$ – – – $\overset{2}{ه}$

ك – الكامل A (– – – $\overset{1}{ه}$ – – $\overset{2}{ه}$ / ٣ مرات

B ($\overset{1}{–}$ – – ه – – $\overset{2}{ه}$

الرموز المستخدمة في الجدول :

$\mathring{2}$ ، $\mathring{1}$ = يمكن أن نضع النبر هنا ، لكن وقوعه ليس شرطاً مطلقاً ملازماً للنواة.

= دخول الوحدة في التشكل يحيله الى تشكل مستقل متميز ، لا الى صورة مزاحفة للتشكل.

←——→ = يمكن للنبرين أن يتبادلا . ويترك ذلك أثره على نموذج النبر الكلي.

Aa = ترمز الى انتقال التشكل وتحوله الى تشكل آخر .

Bb = صورة أخرى من صور الوحدة ، عليها نموذج نبر ممكن.

يبدو أن تقديم مفهوم للنبر المتدرج (1,2,3) مفيد في بعض الحالات، مثل الكامل والرجز والمنسرح ، وحالات البحور التي ترد فيها (فا) في آخر البيت بعد (علن) في الوحدة النهائية . لكن التمييز يظل مبدئياً ينبع من إحساس شخصي ، لذلك لا يطبق هنا ، ويقسم النبر الى قوي وخفيف إلا أن الاشارة الى النبر المتدرج تجدر على أساس أن ذلك يقدم إمكانيات ينبغي أن تدرس في مختبرات الصوتيات .

لهذه الفرضية ميزة أساسية : إنها تفسّر الظواهر العروضية المدروسة سابقاً كلها وتقدر على تفسير عدد كبير آخر من الظواهر .

ولعل أهم ما يبرز هنا أن النبر القوي لا يرتبط ارتباطاً مطلقاً ، بأي معنى من المعاني بالنواة (ـــ ه)[٨] ، لأنه يقع في أغلب الأحيان على (ــ ه) ، وكذلك لا يرتبط النبر بالمقطع الطويل (ــ ه)[٩] ، لأنه ينتقل في أماكن ورود (ــــ ه) الى المقطع القصير (ــ) كما هو ظاهر . ولا دلالة لأن يقال إن النبر يرتبط بالمقطع (ــ) فالعربية إذن كمية ، لأن (ــ) ليست بأي معنى من المعاني مؤسساً إيقاعياً . إن النوى الإيقاعية هي (ــ ه) (ـــ ه) (ــــ ه) ، وأي محاولة لتجريد (ــ) منها واعتباره مقطعاً قائماً بذاته لا مسوغ لها ، وقد لا تؤدي الى نتائج أكثر قيمة من النتائج التي وصلتها دراسات المستشرقين الذين اتخذوا (ــ) و (ــ ه) أساساً لعملهم على العروض .

٥٤ - النبر في التشكلات الإيقاعية منضمة في مجموعات :

يكشف تحليل نماذج النبر المقدمة هنا أنها ، من حيث انتظامها الداخلي

تنقسم الى فئات تناظر الفئات التي تنقسم اليها البحور كما وُصِفَتْ على أساس التشكل من الوحدة ــ الأساس في الفصل الأول من هذا البحث: والفئات التي تنقسم اليها نماذج النبر هي :

أ ــ التشكلات وحيدة الصورة .

ب ــ التشكلات الممزوجة، بانتظام داخلي واضح ، وهي من نوعين .

ج ــ التشكلات المتغايرة .

وستناقش كل فئة على حدة ، إنما باختصار شديد ، وستستخدم هنا الرموز المقدمة في النموذج الرياضي ، أي (S ، L ، M) .

٥٤ ــ ١ البحور وحيدة الصورة :

لنماذج النبر في هذه الفئة انتظام مطلق ، لكن بعضها يحمل في تركيبه توتراً داخلياً يعطيه حيوية إيقاعية تسمح بكسر الرتابة التي تنبع من الانتظام المطلق . وينبع هذا التوتر الداخلي من دور النواة (ــ ــ ٥) في أحد هذه التشكلات (الهزج) ، وتكرار النواة (ــ ٥) في تشكل آخر (الرجز) ، وحدوث النواة (ــ ــ ــ ٥) في تشكل ثالث (الكامل) بما تحمله بطبيعتها من احتمال وقوع النبر بنموذجين مختلفين . أما هذه التشكلات فهي :

١ ــ التشكلان ــ الأساس : المتقارب والمتدارك .

١ ــ ١ ــ **المتقارب :** وهو ذو انتظام مطلق :

(ــ ــ ٥̽ ــ ٥̂ / ــ ــ ٥̽ ــ ٥̂ / ــ ــ ٥̽ ــ ٥̂ / ــ ــ ٥̽ ــ ٥̂)

أو / $\overrightarrow{\overset{\times}{L}\hat{S}}$ / $\overset{\times}{L}\hat{S}$ / $\overset{\times}{L}\hat{S}$ / $\overset{\times}{L}\hat{S}$ /

١ ـ ٢ ـ **المتدارك**: وهو أيضاً ذو انتظام مطلق :

(ـ ـ ـ ه ـ ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ـ ـ ه)

أو / SL / SL / SL / SL /

٢ ـ **الهزج**: وانتظامه مطلق ، إلا انه ذو توتر داخـلي ، بحيث أن النواة (ـ ـ ه) تميل أحياناً الى اكتساب النبر القوي، ونموذجه:

(ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ه / ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ه) م

أو / L S S / L S S /

حيث (×) تشير الى احتمال وقوع النبر القوي . [وفي هذه الحالة يكون النبر خفيفاً على (ـ ه) التالية . أما حين يكون النـبر القوي على (S) الثانية . فإن (L) تنبر نبراً خفيفاً] :

(ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ه / ـ ـ ـ ه ـ ه ـ ه)

أو / L S S / L S S /

(في شروط معينة تتعلق بالنبر اللغوي وبالنـبر الشعري الخالص لأن ورود (ـ ـ ه) نواةً أولى يعطيها دوراً رئيسياً في إعطاء الإيقاع صورته النهائية) .

٣ ـ **الرجز**: وانتظامه مطلق ، لكنه ذو توتر داخلي ينبع من تكرار النواة (ـ ه) .

نموذج الرجز الأصلي هو ، إذن :

(ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه)

أو $\overrightarrow{/ S \overset{\times}{S} \hat{L} / S \overset{\times}{S} \hat{L} / S \overset{\times}{S} \hat{L} /}$

لكنه يمكن أن يميل ، في شروط خاصة ، الى النسق :

(ــ ×ه ــ ه ــ ــ ه / ــ ×ه ــ ه ــ ــ ه / ــ ×ه ــ ه ــ ــ ه)

$\overrightarrow{/ \overset{\times}{S} S L / \overset{\times}{S} S L / \overset{\times}{S} S L /}$

٤ ــ **الكامل :** وانتظامه مطلق،لكنه ذو توتر داخلي لأن (ــ ــ ــ ه) يمكن أن تنــبر ، بشكل مجرد ، بأي من الطريقتين : (^ــ ــ ×ه) (×ــ ــ ^ه) لكن نموذج الكامل الأصلي هو :

(ــ ــ ×ه ــ ــ ^ه / ــ ــ ــ ×ه ــ ــ ^ه / ــ ــ ــ ×ه ــ ــ ^ه)

أو $/ \overset{\times}{M} \hat{L} \quad / \overset{\times}{M} \hat{L} \quad / \overset{\times}{M} \hat{L}$

وترد الوحدة ($S \overset{\times}{S} \hat{L}$) في هذا التشكل بنسبة كبيرة،وليس لورودها مواضع محددة ، فيكون نموذج النبر :

$/ \overset{\times}{M} \hat{L} / S \overset{\times}{S} \hat{L} / \rightarrow /$

ويمكن للكامل أن يكشف توتره الداخلي بأن يقبل نموذج النبر :

$/ \overset{\times}{S} S \hat{L} / \overset{\times}{M} \hat{L} / \rightarrow$

حيث يكون النبر في (M) بهذا الشكل (×ــ ــ ^ه)

٥٤ ــ ٢ ــ التشكلات الممزوجة ، بانتظام داخلي واضح :

النوع الأول (A) :

٥٤ ــ ٢ ــ ١ ثمة بحران ينتميان الى النوع (A) هما الطويل والبسيط.

وكلاهما ممزوج ، بانتظام داخلي واضح . لكنه يظهر توتراً داخلياً للأسباب المشار اليها في حالتي المزج والرجز ، أي دور (ـــ ـــ ه) وتكرار (ـ ه).

١ ـ **الطويل** : انتظامه مطلق ضمن الحد المشار اليه أعلاه . ونموذجه النبري :

(ـــ ـــ ه̽ ـ ه̂ / ـــ ـــ ه̂ ـ ه̽ ـ ه / ـــ ـــ ه̽ ـ ه̂ / ـــ ـــ ه̂ ـ ه̽ ـ ه)

أو / $\hat{L}\,\overset{\times}{S}\,S$ / $\overset{\times}{L}\,\hat{S}$ / $\hat{L}\,\overset{\times}{S}\,S$ / $\overset{\times}{L}\,\hat{S}$ /

ويمكن أن يؤدي التوتر في الوحدة (LSS) الى قبول نموذج نبري آخر هو : ($\overset{\times}{L}\,\hat{L}$) وهذه النقطة مناقشة في فقرة (٥٨ ـ ١) حيث يدرس الطويل بدقة . ولن يزاد في تفصيلها هنا .

٢ ـ **البسيط** : انتظامه مطلق ، لكن التوتر الداخـــلي فيه له الأهمية التي يمتلكها في الرجز . ونموذجه الأساسي هو :

(ـ ه ـ ه̽ ـــ ـــ ه̂ / ـ ه̽ ـــ ـــ ه̂ / ـ ه ـ ه̽ ـــ ـــ ه̂ / ـ̽ ـــ ـــ ه̂)

$S\,\overset{\times}{S}\,\hat{L}$ / $\overset{\times}{S}\,\hat{L}$ / $S\,\overset{\times}{S}\,\hat{L}$ / $\hat{\overset{\times}{M}}$/

ويكتسب توتراً أعمق لورود النواة (ـــ ـــ ـــ ه) فيه ، ويمكن إبراز النبر الآخر لها أحياناً بالشكل :

(ـ̂ ـــ ـــ ه̽) . لكن هذا نادر .

٥٤ ـ ٢ ـ ٢ التشكلات الممزوجة : النوع (B) :

ينتمي الى هذا النوع بحران هما السريع والوافر . في كل منهما انتظام نسبي لأن الوحدة الأخيرة تغاير الوحدتين الأولى والثانية في تركيبها النووي وموقع النبر فيها .

١ – السريع : تشكل معقد يناقش بتفصيل في فقـــرة (١٤ – ٤) ويتخذ نموذج النبر فيه أكثر من صورة ويُقترح أن تقسم أمثلته الى بحرين مستقلين :

الأول هو « السريع » ، والثاني هو « السريع المثقل » [راجع فقرة (١٤ – ٤) لتحليل الشكلين بدقة] .

ما تعتبره هذه الدراسة السريع ، له النموذج التالي :

(ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ـ ه)

أو / S S L / S S L / S L /

والتوتر الداخلي فيه له الطبيعة التي له في الرجز لورود (SSL) في كليهما .

٢ – الوافر : انتظامه نسبي بسبب الوحدة الأخيرة . والتوتر الداخلي فيـــه عميق لورود (ـــ ه) نواة أولى من جهـــة ، ووجود (ـــــ ه) فيه من جهة أخرى نموذجه الأساسي :

(ـ ـ ه ـ ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ـ ـ ه / ـ ـ ه ـ ه)

أو / L M / L M / L S /

وترد فيه (LSS) بكثرة فيكون :

/ L M / L S S / L S /

وليس هناك مواضع ثابتة لورود (LSS) . توتره الداخلي يمكـــن أن يحوّل نموذجه إلى :

/ L M / L S S / L S /

٥٤ ـ ٣ التشكلات المتغايرة :

تقوم هذه التشكلات على مبدأ يشبه مبدأ الـ (syncopation) في الموسيقى الحديثة . وهي من نوعين : (A) و (B) .

٥٤ ـ ٣ ـ ١ A) ثمة تشكلان من هذا النوع ، يتألف كل منهما من وحدتين فقط (حسب تحديد الخليل لها) لكن المعطيات الشعرية تشير الى أن تركيبهما أكثر تعقيداً من ذلك ، وسيدرسان لذلك بالتفصيل في فقرة (٧٢ ـ ١٣ ، ١٤) ، وهذان التشكلان هما المضارع والمقتضب. وثمة تشكل آخر يتألف من ثلاث وحدات وسيدرس مستقلاً بالتفصيل في فقرة (٧٢ ـ ١١) .

٥٤ ـ ٣ ـ ٢ B) التشكلات من هذا النوع لها صفة مشتركة هي ورود النواة (ـ ٥) في آخر كل منها بعد النواة (ـ ـ ٥) ، مما يسمح بالقول إن الوحدة الأخيرة تتألف بالشكل (SL | S) ، وورود هذه النواة يجعل النماذج الإيقاعية لهذه التشكلات على درجة كبيرة من التعقيد. وينبغي أن يدرس كل منها بالتفصيل مستقلاً ، لأن منها ما يثير مشكلات فردية معقدة ، لكنها جميعاً تثير قضية كون الوحدة (SLS) وحدة حقيقية في إيقاع الشعر العربي . وستناقش هذه النقطة في كل تشكل على حدة .

١ ـ الرمل : يثير الرمل قضية كون الوحدة (SLS) حقيقية بحدّة كبيرة ، ذلك أن قبول هذه الوحدة يسمح باعتبار الرمل تشكلاً وحيد الصورة ذا انتظام مطلق ويكون تركيبه ، كما وصفه الخليل ، هو :

(ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ / ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ / ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥)

أو / SLS / SLS / SLS /

وتطرح هذه الوحدة سؤالاً جذرياً حول موقع النبر ، ذلك أن النبر ينبغي أن يقع فيها على الجزء (L) حسب القواعد المقررة سابقاً . في

هذه الحالة يكون للرمل نموذج النبر التالي :

/ S L S / S L S / S L S /

لكن الرمل غالباً ما يرد ووحدته الأخيرة من الشكل (SL) مما يفرض عليها النبر : (SL) . وبذلك ينتسب الرمل الى الفئة (ب : النوع B) . وفي هذا التذبذب ما يشعر بأن من الأفضل تحليل هذا التشكل بالطريقة المقدمة في الفصل الأول من الدراسة . أي اعتباره مؤلفاً من :

(ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه)

ولهذا التحليل مبرر آخر هو أنه يقصر وجود الوحدة (SLS) على نهاية التشكل ، ويجعل الرمل منسجماً تماماً في طبيعة تشكله مع البحور الأخرى.

وفي هذه الحالة ، يكون نموذج النبر في الرمل :

/ ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه /

لكن هذا يثير مشكلة جذرية الأهمية هي توالي ثلاث نوى :

إحداها (ـ ـ ه) ، دون وقوع نبر قوي علـى أي منها . ويبدو أن المشكلة لن تحل إلا بوضع نبر قوي على (ـ ه) الثانية مما يبرز التوتر الداخلي الجذري في هذا التشكل . هكذا يكون للرمل نموذج النبر التالي:

/ S L / S S L / S S L / S

وتتابع نواتين من (ـ ه) في وحدته الثانية يترك حرية واسعة لاختيار النبر القوي على أي منها ، كما هي الحال في الرجز . ويصبـح تحديد الرمل ، بشكل عام ، مرتبطاً بوحدته الأولى والأخيرة ، وبطبيعة التركيب المعين لبيت من الشعر .

لكن تعقيد الرمل أساسي وعميق ، وأود أن اؤكد أن الفرضية المقدمة

هنا مبدئية . ولا بد من تحليل الرمل بشكل أكثر دقة ، وأرجو أن أجد في عمل دارسين آخرين عوناً على اكتشاف طبيعته الإيقاعية وتحديدها بشكل أسلم . وتنبع الصعوبة الأساسية في حالة الرمل من كون إيقاعه يرتبط في الذهن بالموشحات الأندلسية في شكلها الغنائي . ويصعب على المــرء أن يفصل الرنين في هذه الموشحات ، والنبر الواضح على الجزء (L) فيها ، عن الذهن . لكن من الشيق أن فيروز تغــني موشحــاً أندلسياً من وزن الرمل واضعةً النبر فيه بشكل واضح على الجزء (S) من الوحـدة الأولى والثانية . ومما يشجع على قبول التحليل المقدم هنا أن الوحدة الأخيرة في الرمل كثيراً ما تكون (فاعلن) لا (فاعلاتن) ، وفي هذه الحالة يكون النبر حتماً على الجــزء (S) من هذه الوحــدة أي أن النمـوذج النبري يتحول الى :

$$/\ \overset{\times}{S}\ \overset{\overset{*}{\times}}{L}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \widehat{L}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \widehat{L}\ /$$

وهذا نموذج منتظم بطريقة تعاكس انتظام السريع (الوحدة الأولى هنا هي المختلفة) ، ولا مبرر لرفضه .

٢ — المديد :

المديد ، كالرمل ، يثير قضية الوحـدة (SLS) ، لكــن تركيبه بالطريقة المقدمة في الفصل الأول من هذا البحث أقل مواجهة للمشكلات. خصوصاً انه لا يتجسد في الذهن مرتبطاً بإيقاع معين ، لا في القراءة ولا في الغناء ، بسبب قلة استعماله . وبصورة مبدئية أقترح أن نموذج النبر فيه هو :

$$(\ \overset{\circ}{\hat{o}}\ —/\ \overset{\times}{o}\ —\ —\ \hat{o}\ —/\ \hat{o}\ —\ —\ \overset{\times}{o}\ —\ o\ —/\ \overset{\overset{*}{\times}}{o}\ —\ —\ \overset{\times}{o}\ —\ ($$

أو $\overset{\frown}{S} \mid \overset{\times}{L} \overset{\frown}{S}$ / $\overset{\frown}{L} \overset{\times}{S} S$ / $\overset{\times}{L} \overset{\times}{S}$ /

وأن وحدته الأولى تحمل خاصـــة التوتر الموجـودة في وحدة الخفيف والرمل (ـ ه ـ ـ ه)

أما وحدتاه الأخيرتان فإن نبرهما مفروض إلا فيما يخص الوجه الضعيف في الثانية . وحين تكون وحدته الأخيرة (ـ ه ـ ـ ه) يتحول نبرها الى (ـ ه ـ ـ ه) .

أود هنا أن أثير قضية الرمل والمديد من زاوية شبيهة بمـا أثرته في حالة السريع . يبـدو لي أن تغير نموذج النبر في هذين البحرين ، في الوحدة الأخيرة ، يجعل من التجاوز اعتبار أمثلتها التي تكون وحدتهـا الأخيرة من الشكل (ـ ه ـ ـ ه ـ ه) وتلك التي تكون وحدتها الأخيرة من الشكل (ـ ه ـ ـ ه) أمثلة لها الطبيعة ذاتها . بكلمات أخرى، أقترح أن الأمثلة التي تُنْسَبُ الى الرمل تنتسب في الواقع الى بحرين مختلفـين يمكن أن يحدد الأول بأن له الشكل :

a) (ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه)

والثاني بأن له الشكل :

b) (ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه)

وأن يعتبر كل شكل بحراً مستقلاً ، لا علاقة له بالآخر ، له نموذجه النبري الخاص ، وإذا أردنا الإشارة الى التشابه بينهما يمكن أن نسمي الأول « الرمل » ، والثاني « الرمل الثقيل » ، كما اقترحت في حـالة السريع . وبالطريقة ذاتها تنقسم أمثلة المديد الى نوعـين ، كل منها يشكل بحراً مستقلاً :

a) (ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه̽ ـ ـ ه̂)

b) (ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه̂ ـ ـ ه̽ / ـ ه̂̊)

ويسمى الأول «المديد» ، والثاني «المديد الثقيل» .

٣ ـ الخفيف :

لعلّ الخفيف أكثر البحور المتغايرة تعقيداً . ويبـدو أن الخليل نفسه أدرك ذلك . وهو يثير كذلك قضية الوحدة (SLS) محـدّة . لكنني ، هنا أيضاً ، أودُّ أن أقترح تقسيم أمثلته الى بحرين : الأول «الخفيف» وله الشكل :

a) (ـ *ه̽ ـ ـ ه̽* / ـ ه̽̊ ـ ه ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه̽ ـ ـ ه̂)

والثاني «الخفيف الثقيل» وله الشكل :

b) (ـ *ه̽ ـ ـ ه̂* / ـ ه̽̊ ـ ه ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه̂ ـ ـ ه̽ / ـ ه̂̊)

لكن عملي على هذا البحر لم يصل بعد نتائج يمكن أن توصف بالصحة المطلقة ، ولا بد من دراسة أعمق له . إن القراءة التقليدية التي تملأ الذهن للقصائد المشهورة التي تنسب الى الخفيف، تجعل من الصعب محاولة اكتشاف نموذج النبر فيه بهدوء وفي خلوة بالنفس . وآمل أن تقود الدراسة الدقيقة في المستقبل الى نتائج أكثر سلامة . ومن الواضح أن التوتر في هذا البحر عميق بسبب تكرار (ـ ه) ثلاث مرات في وحدته المتوسطة .

٤ ـ المجتث :

هذا آخر التشكلات التي تثير قضية الوحـدة (SLS) ، وهو يثيرها

بحدة أعمق لأن وحدته الأخيرة لا يمكن أن تتخذ شكلاً آخر فهي دائماً (S L | S) . والتوتر الداخلي فيه معدوم ، مع أن وحدته الأولى تتكرر فيها (— ه) . وما يقوله الخليل من أن وحدته الأولى هي (مستفع ِلن) أي أن النبر — اذا ربطنا بينه وبين امتناع الزحاف — يجب أن يقع على (— ه) الثانية ، يمكن أن يوضّح اذا أعطينا المجتث نموذج النبر التالي :

(— ه̽ — ه — — ه̂ / — ه̂ — — ه̽ / — ه̊̂)

وفي هذا النموذج يظهر بوضوح أن النبرين القويين يفصل بينهما ثلاث نوى متوالية إحداها (— — ه)*. وهذا شرط يبدو انه يتجنب في إيقاع الشعر العربي . ويبدو أن هذه الحقيقة تفسر امتناع الزحاف في (— ه) الثانية من وحدة المجتث الأولى ، وتفسر ، بالتالي ، عزل الخليل للتتابع (— ه —) من (— ه — ه — — ه) واعتباره وتداً مفروقاً لا يطرأ عليه الزحاف[10] . وبسبب انعدام التوتر في (— ه — ه — — ه) يمكن أن يقال : إن نموذج النبر في المجتث ثابت مطلقاً ، غير منتظم ، وانه :

(— ه — ه̽ — — ه̂ / — ه̂ — — ه̽ / — ه̊̂)

أو $\overset{\circ}{\hat{S}} \mid \overset{\times}{L}\ \hat{S} \ / \ \hat{L}\ \overset{\times}{S}\ S \ /$

ومن الواضح أن نحقق الإمكانية النظرية التالية : ورود الوحدة الأخيرة في المجتث من الشكل (— ه — — ه) ، يجعل نموذجه النبري :

(— ه — ه̽ — — ه̂ / — ه̽ — — ه̂)

وليس هناك من سبب يحول دون خلق تشكل كهذا . إلا أن من المهم

* ثم ترد بعد ذلك النواة (— — ه) فتزيد المساحة الصوتية التي لا يقع عليها نبر قوي .

أن يؤكد أن هذا التشكل ذو توتر داخلي [لأن النبر القوي يمكن أن يقع فيه على (ــ ٥) الأولى] وانه بذلك لا يمكن أن يعتبر شكلاً من أشكال المجتث إلا تجاوزاً .

النبر الشعري : ارتباطه بالتجربة النفسية

٥٥ ــ النبر الشعري ، كما أشارت الدراسة ، ليس عنصراً آلياً (ميكانيكياً) خالصاً تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر ، أي أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة ، وانما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري. وبالحركة الداخلية يقصد هنا التفاعل الخلاق بين عناصر العمل الفني التي تنسج بنية القصيدة . والبنية ، كما تفهم هنا ، هي ما يسميه **عبد القاهر الجرجاني** « صورة المعنى » **وبروكس** (Cleanth Brooks) «structure» [١١] .

يعطي تفاعل النبرين اللغوي والمجرد العمل الفني طبيعته الإيقاعية النهائية. وقد يقود هذا التفاعل الى اختيار وجه معين للنبر يجمع بين النبرين دون أن يكون أيهما بصورة مطلقة صافية . وفي هذه العملية لا بد أن يجري تعديل في نموذجي النبرين المذكورين عن طريق إهمال بعض مواقع النبر وإبراز مواقع أخرى . كما أن التفاعل يمكن أن يبلغ ذروة إيجابيته بإبراز كل مواقع النبر في كلا المستويين : اللغوي والمجرد . وفي هذه الحالة يكون خصب التفاعل نتيجة للتماكن والافتراق بين نبر المستويين. وفي ما يلي محاولة لتوضيح هذين النمطين من التفاعل من خلال تحليل مثلين من الشعر العربي .

٥٦ـ المثل الأول هو البيتان التاليان للشاعر الجاهلي **ذي الأصبع العدواني**[١٢] :

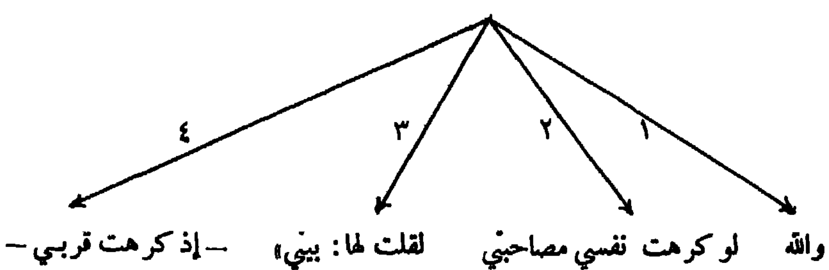
ISB) «عفّ يؤوس، اذا ما خفت من بلد هوناً ، فلست بوقّاف على الهون
والله لو كرهت نفسي مصاحبتي لقلت إذ كرهت قربي لها : بيني »

كتابة البيت الثاني هنا تخالف كتابة **أدونيس** له لغرض : هو إظهار حقيقة مهمة ، وهي أن في فهم البيت ــ وبالتالي صياغة نموذجه النبري ــ إمكانيتين لا يمكن رفض إحداهما إلا على أساس من طبيعة التجربة الشعرية الكاملة والدلالة المعنوية للبيت في سياق هذه التجربة .

٥٦ ــ ١ الامكانية الأولى في قراءة البيت هي التالية :

« والله ، لو كرهت نفسي مصاحبتي لقلت ــ إذ كرهت قربي ــ لها : بيني»

وتمكن كتابة البيت بالمخطط الشجري الآتي إبرازاً للنقطة المحورية المناقشة :



التعبير بين قوسين (الفرع ٤) تعبير معترض ، بمصطلح النحاة ، وإظهاره على هذا الشكل يضيء الحركة الداخلية لصورة المعنى إضاءة جيدة : على المستوى الدلالى (Semantic) ترتبط (لها) بـ (قلتُ) ، والقول هو (بيني) .
أما التعبير : (إذ كرهت قربي) فهو يكرر الدلالة العامة في الشطر

الأول تكراراً فنياً عميقاً . وهو يبلغ بالفكرة درجة من التوتر لا تكون لها إذا لم يرد التعبير (إذ كرهت قربي) . والتعبير يؤكد الوصول الى لحظة الانشقاق ، لحظة الفصم بين الشاعر ونفسه . الفكرة في التعبير (لو كرهت نفسي مصاحبتي) ظلت على مستوى الشرط وإمكانية الحدوث أما في (اذ كرهت قربي) فإن الكره ليس شرطاً ، وإنما هو تحقق فعلي الآن : هذه لحظة التأزم بين الشاعر ونفسه : إنهما الآن في موقف الكره ، لا في موقف احتمال الكره .

يأتي رد الشاعر على موقف التأزم حاسماً،قاطعاً : (لقلت لها :بيني).

و (لها) تضع الشاعر أمام نفسه : إنهما طرفان متقابلان ، وهو يحسم العلاقة بفصم قاطع ، محدقاً في نفسه ، صارخاً بكلمة حادة : بيني [اذهبي الى جهنم فأنا لن أحتمل كرهاً من أحد حتى منك] .

هذه الطريقة في فهم البيت تفرض تعبيراً نفسياً عنه ذا خصائص معينة، أي أنها تفرض إيقاعاً معيناً تكتمل به التجربة الفنية النفسية ، ويتبلور عالمها الشعري على درجة أقصى من الكمال .

يمكن الآن اقتراح الاختيار التالي لنموذج إيقاعي يُحَقِّق هذه الدرجة من الكمال باتخاذ النبر المواضع التالية :

ISBN) « واللهِ لو كَرِهتْ نفْسي مصاحبتي
لقلْتُ إذ كَرِهتْ قُرْبي لَهَا : بِيْني »

بإعطاء البيت رموزه بالطريقة المتبعة في هذا البحث،يكون نموذج النبر:

ISBNN) (ـ ه ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه̽ ـ ه ـ ـ ه̂ / ـ̽ ـ ـ ه̂

ـ ـ ه̽ ـ ـ ه̂ / ـ̽ ـ ـ ه̂ / ـ ه̽ ـ ه // ـ̽ ـ ه̂ / ـ ه̽ ـ ه̂)

هذا النموذج للنبر المشكِّل للإيقاع الذي يعكس التوتر والحدّة في مواقع معينة من بنيــة البيت ، نموذج معقّد ، فهو يجمع بين عاملي الفرض والاختيار جمعــاً معبّراً رائعاً ، لكنه نسبي . ذلك أن القاعدة النظرية تفرض النبر القوي والخفيف في المواضع التالية (يقصد هنــا النبر القالبي المجرّد) .

/ هٓ ـــ ـــ ×ـ / هٓ ـــ ×ه ـــ ه ـــ / هٓ ـــ ـــ ×ـ / هٓ ـــ ×ه ـــ ه ـــ)

(هٓ ـــ ×ه ـــ / هٓ ـــ ×ه ـــ ه ـــ / هٓ ـــ ـــ ×ـ / هٓ ـــ ×ه ـــ ـــ

لكن فرض النبر القوي على (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) ليس مطاقاً بالشكل (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) وانما هو اختيار للحالة الأقوى . ويمكن ، نظرياً ، اختيار الحالة الثانية ، لأغراض تنبع من التّركيب البنيوي للتجربة . أي أن مجال الاختيار مفتوح في مواضع محددة بالشكل التالي :

/ ه ـــ ـــ ـــ / ه ـــ ـــ ه ـــ ×ه ـــ / ه ـــ ـــ ـــ / ه ـــ ـــ ه ـــ ×ه ـــ) (ISBNK

(ه ـــ ه ـــ / ه ـــ ـــ ه ـــ ×ه ـــ / ه ـــ ـــ ـــ / ه ـــ ـــ ه ـــ ×ـ

بمقارنة النموذجين الأعمق أولوية و « الممكن » بالنموذج النبري المختار شكلاً نهائياً في البيت ، تبرز الظواهر التالية :

١ ـــ اختير النبر الرئيسي في الوحــدة الأولى على (ـــ ه) الثانيــة ، لطبيعة القسم بالله .

٢ ـــ اختير النبر الرئيسي في الوحدة الثالثة المتجاوبة مع الأولى على (ـــ ه) الأولى لتأكيد النفس .

٣ ـــ في الوحدة الأولى من الشطر الثاني (المتجاوبة مــع الأولى في الشطر الأول) أصبح النبر ذا طبيعة مقعدة إذ يمكـن أن يأتي النبر الرئيسي في موضع «ممكن» ، كما يمكن أن يقع في الموضع ذي الأولوية ، وكلاهما يزيد حدة جواب القسم والقول المنتوى .

٤ — في الوحدة الثالثة من الشطر الثاني (المتجاوبة مع ١/٣) تعقّد نموذج النبر أيضاً ، فجاء النبر القوي على (ـــ ه) الأولى ، ثم جاء نبر قوي حيث تفترض النظرية وجود نبر خفيف ، لأن (لها) ، هنا ، نقطة تركيز جذرية في التجربة المتكاملة .

وهكذا تحمل الوحدة (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) نبرين قويين .

٥ — في الوحدة الأخيرة من الشطر الثاني اختيرت (ـــ ه) الأولى موقعاً للنبر القوي ، لتجسيد حدة الفصم النهائي في الأمر الموجه الى النفس .

يسمح تحليل الظواهر المعدّدة هنا بدراسة العلاقة العضوية بين النبر الشعري والعوامل الفاعلة في بنية القصيدة على صعيد أعمق من شكل التتابعات الصوتية ، وستتضح هذه العلاقة بعد دراسة الامكانية الثانية في قراءة البيت واختيار نموذجه النبري[١٣] .

٥٦ — ٢ في هذه القراءة الثانية ، يظل تركيب العلاقات الأساسية ، في مفهوم القسم وارتباطه بشرط كره النفس لمصاحبة الشاعر ، ما كان عليه في القراءة الأولى . من هنا يمكن ألا يطرأ تغيير على نموذج النبر ، إلا أن تستغل إمكانية وضع النبر القوي في الوحدة الأولى على (ـــ ه) الأولى لتأكيد القسم بنبر النواة التي تشكلها أداته :

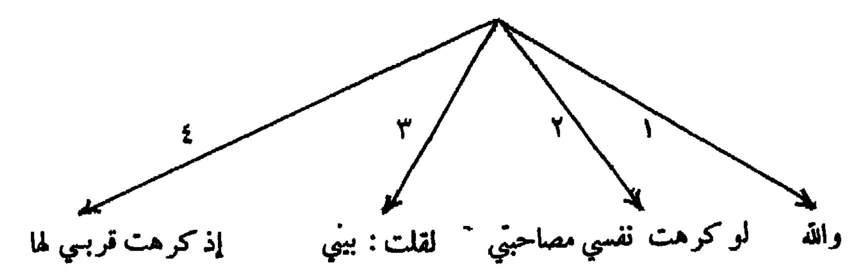
والله× (ـــ ه× ـــ ه ـــ) .

أو أن تنبر النواة التي تدخل فيها (ياء) المتكلم ، فيتحقق نموذج نبر يتحد بما يفرضه النبر المجرد :

[نفسي× مصا / حبتي (ـــ ه ـــ ه× ـــ ـــ ه)] .

أما الشطر الثاني فإن تغيّر تصور المتلقي للعلاقات الدلالية والنفسية فيه ،

يمنحه نموذج نبر مختلفاً جذرياً في التعبير (كرهت قربي لها) ، فيصور ارتباط (لها) بالقرب ، لا بالقول ، بالشكل التالي :



وهذا يجعل العلاقة الأساسية القرب من النفس ، ويخلق بين (قربي) و (لها) انسياباً مباشراً يمكن أن يتجسّد في نبر (قربي) نبراً قوياً على نواة (قربي) الثانية ، وتخفف النبر على (لها) ، لأن وضعه قوياً يحقق الانفصال بين هاتين الذاتين ، كما أظهرت القراءة الأولى . يجسّد هذه العلاقات في القراءة المناقشة اختيار نموذج النبر التالي :

ISBNG) « لقلت إذ كرهت قربي لها : بيني »

ويلاحظ أن هذا النموذج يتحد بما يفرضه النبر المجرد حسب القواعد المقررة .

٥٧ – يوفر الشعر العربي أمثلة رائعة للتوتر الخصيب بين النبر اللغوي والنبر المجرد . وإذا كان **بيت ذي الاصبع** يتخذ تركيباً بنيوياً جديداً بتغيير مواقع النبر على كلماته ، فإن ثمة أمثلة تظهر فيها روعة التوتر بين النبرين على صعيد التجربة الشعرية ، وموقف الشاعر الأساسي من موضوعه ، وأبعاد عالمه النفسي ، دون أن يؤدي تغيير نماذج النبر الى تغير في التركيب البنيوي . ولعل نسبة الأمثلة الأخيرة أن تكون أعلى بكثير من الأولى . وقد يغني هذا البحث في التوتر تحليل أبيات من إحدى روميات **أبي فراس الحمداني** المشهورة ، حيث يجسّد الشاعر عبر التواصل

العميق بينه وبين حمامة طليقة مأساة أسره وأبعاد تجربة السجن ونقيضه : الحرية ، في إيقاع (الطويل) ذي التوتر الداخلي الذاتي الذي يقدر الشاعر الخلاّق أن يعمق مداه ، ويرفعه الى درجة يصبح معهـا التعبير الشعري انقلاباً مستمراً، وارتداداً دائماً ، بين طبقتين إيقاعيتين – أو بين صفيحتين رنانتين ، ثقلاً وخفة ، نواحاً وصلابة ، انهياراً داخلياً وتماسكاً يخلقـه الإباء الأصيل ، كما هـو التعبير الشعري في رومية الحمداني . تركيب العالم الشعري ، هنا ، معقّد ، رغم وضوح خطوطه الأساسية ، وغياب الشاعر وحضوره – في حدود السجن ، في مرابع الحرية والبطولـة في حلب – دائمان يجسدان توتراً أساسياً في التجربة الشعرية ذاتها . وانفلات الحمامة في عالم الشاعر لا يحلّ التوتر ويحيله سلاماً – كما يحدث أحياناً في شعر الحنين (التواصل بين الحمامة والشاعر يصبح كلياً بحيث تمنحه العزاء والراحة الداخلية)[١٤] بل يصل بالتوتر مستوى التصدع ، حيث يستحيل أي سلام مع الأشياء والذات والخارج (سيف الدولة خصوصاً) .

وتتحول الحمامة ذاتها الى تجسيد للتصدع : هي جارة ، بكل ما يمثله الجار من أمان وبعث للاطمئنان الداخلي – كما يؤكد مفهوم التجاور عند العرب – لكن الحمامة تحمل النقيض أيضاً : هي الحرية التي تظل خارج الذات ، المتعة بأبعاد وآماد يحجب الذات عنها حرمان فعلي قاس ؛ وهي فاعلية مرارة داخلية وجور – والكلمة ذاتهـا باشتقاقها من الجور تحمل هذا العنصر . من هنا تصبح الحمامة اندماجاً وتوحداً لنقيضين : القرب والبعد ، باعث الاطمئنـان ومفجّر الحرمان (بل النقمة والحسد ؟) فوقف الشاعر الجذري ليس تواجداً مع الحمامة ، ليس التجاء الى عالمهـا الوريف الناعم المنفلت وتخدراً به ، بل انفجار في وجه التناقض الساحق: حريتها وأسره ، انفلاتها وتقوقعه . لكنه ، أيضاً ، ارتماء عـلى صعيد آخر أمام حقيقة بسيطة : وجودها الى جانبه جارة تحمل فيما تحمل وجوداً من الأنس – الأنس الممزّق المصدّع .

هذا الارتداد بين صفيحتي النقيضين يبطّن جسد الإيقاع الشعري ، ويصبح لحمته المؤسسة حين يصل التوتر ذروته . يَنْسَرِبُ الأنس في هدوء آسٍ في مطلع القصيدة ، بهدوء التواجد :

« أقول وقد ناحت بقربي حمامة »

ويتحد مستويا النبر هنا اتحاداً مطلقاً . لكن التوتر يندفع فجأة ، حين ينبثق نبع التناقض الأصلي : فكرة الجيرة بين الشاعر والحمامة ، كونها جارة وإدراكه لذلك ، يثيران النقيض فوراً . فور تبلور المفهوم ـ الكلمة في ذهن الشاعر ، يبدأ التوتر . في استخدام (جارتا) ذاتها ينفصل مستويا النبر : النبر اللغوي له النموذج :

« أيا جا رتا »

لكن النبر المجرد يأخذ النموذج : « أيا جا » .

ويتحقق هنا شيء من قدرة الشعر على النبر . بكلمة واحدة يجلو الشاعر الضدّية في حسّه : هذه الجارة التي ليست جارة : الجارة التي ألا تجير . هل يسميها جارة أم لا يسميها ؟ هل هي جارة أم جور ؟ هل تشعر بما يشعر الجار ؟ فجأة تتدفق كل هذه التساؤلات .

« هل تشعرين بحالي » ؟

والسؤال ، ليس سؤالاً . فهو يدرك جذرياً أنها لا تشعر بحاله . السؤال ينكر جوابه : التوتر من جديد في السؤال ذاته ، والتوتر ينعكس بروعة في انفصال نموذجي النبر : اللغوي له النموذج :

« هـل تشعرين »

لكن النبر المجرد له النموذج : « هل تشعرين » .

ويلتقي النبران على الشعور: لأن حدة التساؤل تتركز على فكرة الشعور: هكذا يلغى انفصال مستويي النبر، ويستمر اتحادهما في الكلمة التالية: (بحالي) لأن حاله محددة مستقرة، واضحة الأبعاد، لا نقيض فيها: إنها حالة الأسى والانحباس: النبر اللغوي والنبر المجرب كلاهما يقع هكذا: (بحالي).

ويتأكد كون التساؤل منكراً لجوابه في البيت التالي مباشرة، حيث لا تساؤل، بل تقرير مستسلم بأنها لا تشعر بحاله، وإنما هي في عالم آخر لم تذق ما ذاق، ولن تشعر، لذلك، بما يشعر به، وبروعة أخاذة يتحد مستويا النبر في التعبير القاطع اللهجة:

« معاذ الهوى »

ثم يأتي نفيه الحاد، فينفصل المستويان من جديد: النبر اللغوي يقع على (ذقت) قوياً، لكن النبر المجرد يؤكد النفي الجذري الأهمية فيقع على (ما) قوياً، وينعدم على (ذقت)، لأن الذوق نفسه منفي، منعدم، لا وجود له.

وما ذاقه حسٌ صادع، طارق، حادّ الوقع، يطرق في ديمومة. ويأتي النبر ذاته مجسداً هذا الطرق وتتالي الوقع وديمومته: النبر اللغوي هو (طارقة)، لكن النبر المجرد هو: « طا رقة النوى »: الطرق متوال في سقوط النبر عنيفاً حاداً متتالياً مرات ثلاثاً على الكلمة الطارقة: (طارقة).

وبعكس الطرق، الذي يملأ وجوده، فإن خطور الهموم فعل هادىء. ويتحد مستويا النبر بتحدد النبر القوي على أداة النفي (ولا) ثم استواء النبر الطبيعي على « خطرت » خفيفاً هادئاً لا طرق فيه ولا حدة:

ولاَ خَطرتَ . ثم يتحد النبران على منـك ، لأنها ، هي الآن ، نقطة التركيز الصوتية . والهموم ، هادئة ، سلسة ، يتحد فيها النبران : (الهموم) . وكذلك بالها الحالي ، دون توتر أو طرق . هنا أيضاً يتحد مستويا النبر (ببـــال) . لكن التساؤل المتوتر والانسراب المستسلم المقـرر بهـدوء ، اللذين يستمران في البيت التالي ، سرعان ما يخمدان ، ليسلما ذات الشاعر الى انفجار نهائي عنيف يجسّد كـــل ما في أعماقه من حس بالتناقض ، بالظلم ، بالجور ، بانعـدام الإنصاف في حركـة الزمن الأعمى ، بضدّية العلاقة بينه وبين هذه الجارة . وفجأة يصل التوتر بين مستويَيْ النبر الى نقطة تصدّع نهائية محرقية التوتر في الكلمات الهائجة :

« أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا »

نموذج النبر اللغوي هنا : « أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا »

ونموذج النبر المجرد : « أيا جا رتا ما أنصف الـد هر بيننا »

ولا يلتقي النموذجان إلا في خمود الحركة الهائجة على (بيننا) حيث الذاتان محددتان واضحتان . أما في النداء المستغيث (أيا) ، في تسميتها (جارة) ، في النفي القاطـع ، في الإنصاف المنفي بغضب حاد ، وفي الدهر نفسه الذي له وجهان الآن — رغم أزليته وكينونته الدائمة عادة — فإن مستويـي النبر يصلان ذروة التوتر والتناقض . ومعاً يرفعان كل نواة في هذا التعبير العجيب الى صرخة فاجعـة ، بحدة الصوت الـــذي يطلقه الأسير في احتجاجه المتمزق المتصدع .

وتنتهي الصرخة الفاجعة ، وينسرب صوت يطلب التواجـد والتواصل — فعِلْيَ المشاركة والعزاء والاطمئنان الداخـلي — من هـذه الجارة التي لا تجير . لأول مرة يصبح موقف الشاعر لا موقف المتسائـل المنكـــر ،

ولا موقف الغاضب المتهم، بل موقف المتضرع الذي يطلب المشاركة بقرار منهار مستسلم يختفي منه التوتر والثورة . وبسلاسة باهرة ينسرب مستويا النبر ليتحدا في كل كلمة من هذا الشطر العجيب - حيث الذات في خمودها المنهك :

« تعالَيْ أقاسِمْكِ الهمومَ تعالَيْ »

وتنساب الكلمات بنبرها الطبيعي ، منقسمة الى وحدات إيقاعية متميزة تامة ، إلا في موضع واحد : حيث الدعوة الى تقاسم الهموم، حيث ترتبط الكلمتان ، تتقاسمان الوحدتين الإيقاعيتين : (علن فا فا / علن فا) ، وتشتركان في خلقها ، محققتين فعل مشاركة تـحِنُّ أعماق الشاعر الى تحقيقه ، بل تتضرع من أجله .

في مثل هذا الخلق الفني يبلغ تفاعل النبر اللغوي والنبر المجرد آماداً من الروعة والخصب تُظهر ، إذ تُدرك ، مدى الخسارة التي نخسر حين نخفق في استكناهها وتقصّي أبعادهما الثرية .

مفهوم التجاوب الإيقاعي

٥٨ - ينبع إيقاع الشعر العربي، إذن، من تشكل نموذج معين للنبر . وينشأ النموذج من حدوث النبر على مواقع محددة في التركيب الشعري . ويفرض مواقع النبر عاملان : التتابع الأفقي لعدد معين من النوى تجتمع في وحدات إيقاعية متميزة (وطبيعة النوى ذاتها) ثم طبيعة النبرين اللغوي والبنيوي المرتبطين بالتجربة الشعرية .

بهذا المعنى يكون للتشكل الوزني أساس كمي[١٥] (أو أساس من التتابع النووي) . لكن هذا الأساس ليس مطلقاً وإنما هو نسبي في أهميته .

يعني هذا أن النبر يمكن أن يقع في مواضع معينة على نوى تختلف طبيعتها عن النوى التي يقع عليها في وحدات مناظرة لها في التشكل الوزني . ويقود هذا الى القول بأن العربية توفر أساساً تتابعياً لكنها تركز بالدرجة الأولى على توفير النموذج النبري ويمكن أن يتوفر النموذج النبري في حالتين :

١ - توحد التركيب التتابعي للنوى في وحدتين تقعان في مكانين متناظرين من البيت الشعري أو البيتين .

٢ - في غياب توحد التركيب التتابعي للنوى ، وفي هذه الحالة يرد تتابع نووي يخالف التتابع النووي في الوحدة النظيرة. ولهذه المخالفة طبيعة يمكن تحديدها نظرياً عن طريق القانون الأساسي في التعادل الإيقاعي الذي صيغ في القسم الأول من الدراسة ، وهو :

« يتحقق التعادل الإيقاعي في الشعر بين وحدتين إذا تحقق بينهما الشرطان التاليان :

١ - أن يكون عدد المتحركات فيهما واحداً (أو عدد المقاطع) .

٢ - أن يكون اتجاه التتابع الأفقي للنوى فيهما واحداً بحيث تكون النواة (-ـه) أو التتابع (--ه) في موضعين متناظرين من الوحدتين الإيقاعيتين . »

لكن هذا القانون مطلق في حالة واحدة فقط هي حالة الجزء الفقري أللتشكل الوزني - الحشو - حيث يجب توفر كلا الشرطين المقررين هنا ما في مطلع البيت الشعري فإن توفر الشرطين معاً ليس مطلق الضرورة .. ويمكن أن يحدث تعديل في طبيعة الشرط الأول ، فيما يبدأ من التشكلات بالنواة (--ه) . وأما في نهاية البيت الشعري فإن التعادل الإيقاعي المطلق بين الوحدات الأخيرة في الأبيات شرط ضروري ، لكن هذا التعادل قد يتم بتحقيق الشرط الأول فقط ، دون الثاني ، لأن الجزء

(ـــ ه) قد لا يتوفر في الوحدة الأخيرة من البيت . في هـــذه الحالة لا يمكـــن أن يرد الجزء (ـــ ه) في نهاية الوحدات الأخيرة للأبيات الباقية [١٦] ؛ ويصدق هذا الوصف حيث ترد تقفية داخليـة في البيت بين عروضه وضربه . يمكن توضيح هذه الفرضية بدراسة الصور الممكنة إيقاعياً للبحر الطويل .

٥٨ ــ ١ تقترح الدراسة أن نموذج النبر في الطويل هو :

/ L̽Ŝ / L̂S̽S / L̽Ŝ / L̂S̽S / (TWN

وأن هذا النموذج يتحقق في حالة واحدة حين يتشكل الطويل بالطريقة التالية :

(٥ — ٥̽ — ٥̂ — — / ٥̂ — ٥̽ — — / ٥ — ٥̽ — ٥̂ — — / ٥̂ — ٥̽ — —) (TW

ولكن نموذج النبر الكلي ليس جامداً دائماً بهذه الصورة . إن تغيير التركيب النووي للبحر ينتج تغيراً في نموذج النبر بالطريقة التالية :

حين ترد لا (مفاعيلن) بل (مفاعلن) ينتقل النبر القوي الى الجزء (L) أي يكون هكذا :

(٥ — — ٥̽ — — / ٥ — ٥̽ — — / ٥ — ٥̽ — ٥ — — / ٥ — ٥̽ — —) (TNWF

ويبدو لهذا الكاتب أن قارىء الشعر المرهف الحس يدرك هذا التزحزح في نموذج النبر حين يقرأ بيتين من الطويل مثل :

TB1) «ألا انعم صباحاً أيها الطلل البالي وهل يسلمن من كان في العصُر الخالي»

و

TB2) «أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هـــل تشعرين بحـــالي »

لكن الاعتماد على الحس الفردي ليس الدليل الوحيد لصحة هذه الفرضية .

إن تركيب الطويل نفسه يشعرنا بصحتها ، في العروض الخليلي . وفي الشعر العربي ذاته ، حين تأتي (مفاعيلن) في عروض الطويل ، يجب أن تأتي كذلك في ضربه . هذه قاعدة أساسية . ترى ما هو تفسيرها ؟ اذا قبلنا معطيات النظرية الكمية التي تخبرنا بأن (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) = (ــ ــ ه ــ ــ ه) كمياً ولذلك يجوز أن تحلّ محلها عجزنا عن تفسير الأمر . من الواجب نظرياً أن يمكن كون العروض (مفاعيلن) والضرب (مفاعلن) لتعادلها الكمي . لكن هذا لا يحدث . فلا شك إذن أن التفسير الكمي غير صحيح . أما حسب تفسير الفرضية المتبناة هنا ، فإن (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) تحمل النبر على الجزء (ــ ه) بالطريقة التالية : (ــ ــ ه ــ ه̽ ــ ه) وهذا النبر يجب أن يتوفر في الضرب دائماً لإعطاء الإيقاع طبيعة خاصة في البيت الواحد . ولا يمكن لنموذج النبر أن يتغير في البيت نفسه حين يكون مطلع القصيدة ذا تقفية داخلية . لذلك لا تأتي (ــ ــ ه̽ ــ ــ ه) ضرباً لبيت عروضه (ــ ــ ه ــ ه̽ ــ ه) . أما في البيت الثاني فتأتي (مفاعلن) في العروض على أن تظل (مفاعيلن) الضرب فيحقق تغير نموذج النبر في العروض نوعاً من السلاسة والخفة التي يبدو أن توفرها في هذا الموضع شيء يتقبله حس الإيقاع عند العرب ، لأن الوحدة ليست قافية للقصيدة .

الدليل الآخر على صحة الفرضية المتبناة هو الحقيقة التالية «حين تأتي (مفاعلن) في عروض البيت الأول ، يمكن أن تأتي (مفاعيلن) في ضربه . فالنبر ينطلق سلساً في العروض ليصبح ارتكازاً ثقيلاً في الضرب. لكن الحقيقة الأكثر دلالة هي انه اذا كان العروض (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) في أي بيت فلا يمكن أن يكون الضرب (ــ ــ ه ــ ه) . أما اذا كان العروض (ــ ــ ه ــ ــ ه) فيمكن للضرب أن يكون (ــ ــ ه ــ ه) أي أن التقابل التالي ممكن :

(ه ــ ه ــ ــ / ه ــ ــ ه ــ ــ) (TWP

أما التقابل :

(TWIP (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥ ـــ ٥)

فهو غير ممكن .

وينبغي أن يُتساءل عن دلالة هذه الحقيقة التي تعجز النظرية الكمية عن تفسيرها عجزاً مطبقاً . إن إمكانية (ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥ ـــ ٥) في العروض والضرب لا بد أن تشير الى خصيصة تجمع بين الوحدتين .

وهذه الخصيصة ليست كمية وإنما هي نموذج النبر في الوحدتين، وهو كما تقترح هذه الدراسة :

(MN_1 (ـــ ـــ ٥̽ ـــ ـــ ٥)

(MN_2 (ـــ ـــ ٥̽ ـــ ٥)

وينسجم هذا مع الفرضية المتبناة في هذا البحث والتي تقرر أنــه إذا تكررت النواة (ـــ ٥) مشكِّلةً وحــدة متميزة وقع النبر القوي على (ـــ ٥) الأولى فيها .

بتطبيق هذه الفرضية على معطيات شعرية يمكن أن نرى قدرتها عـلى تفسير حقيقة مهمة هي أن (ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) قليلة الورود في حشو الطويل . وقلّتها نتيجة لكون النبر فيها يختلف عن النبر في (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) التي تشكــل حشو الطويل . فحــين ترد (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) في شطر ، و (ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) في شطر يكون للبيت نموذج النبر التالي :

(TSh_1 (ـــ ـــ ٥̽ ـــ ٥̂ / ـــ ـــ ٥̂ ـــ ٥̽ ـــ ٥ / ـــ ـــ ٥̽ ـــ ٥̂ / ـــ ـــ ٥̽ ـــ ـــ ٥̂)

(TSh_2 (ـــ ـــ ٥̽ ـــ ٥̂ / ـــ ـــ ٥̽ ـــ ـــ ٥̂ / ـــ ـــ ٥̽ ـــ ٥̂ / ـــ ـــ ٥̽ ـــ ـــ ٥̂)

وتغير النبر يفقد الطويل الارتكاز الثقيل في حشوه على النواة (ـــ ٥)، وهــذا الارتكاز شيء جذري في إيقاع البحر ، واختفاؤه يغير طبيعــة

الإيقاع . وحين نقرأ البيت التالي **لامرىء القيس** ، فلا شك أننا نميل عفوياً الى إبقاء النبر في موضعه الأساسي بقراءة (التاء) (تُ) منبورة بثقل واضح :

TB3) « ويوم عقرتُ للعذارى مطيّي » .

أما إذا حاولنا قراءة الشطر بوضع النبر في الموضع الذي ينبغي، حسب النظرية والنبر اللغوي ، أن يكون فيه ، أي على (ــ ــ ه) الأولى من (ــ ــ ه ــ ــ ه) فإن الإيقاع يتغير تغيراً جذرياً :

$TB3_2$) « ويوم عقرتُ للعذارى مطيّي »

وفي هذا ما يشعر بأن التعادل الكمي ليس أساس الإيقاع الشعري في العربية. ذلك أن (ــ ــ ه ــ ــ ه) يُفترض أن تأتي بدل (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) بسهوله زائدة لأن النظرية الكمية تقول إنهما متعادلتان .

٥٨ ــ ١ ــ ١ يمكن أن يكون للطويل ، إذن ، نموذجان للنبر :

(TWNa . LSS | LS LSS / LS
LS
LL

(TWNb) / LL | LS | LSS | LS /
LL LL
LS

ويبدو أن (LL) لا ترد في الحشو إلا اذا كانت الوحدة النهائية (LL) كذلك . أي أن نموذج النبر في حالة (TWNb) ثابت الى درجة الاطلاق تقريباً حتى اذا لم تتعادل العروض والضرب كمياً . أما في (TWNa) فإن التعادل النووي ووحدة نموذج النبر أقل بروزاً .

يبقى أن يقرر أن علاقة بيت ببيت هي من النوع التـــالي : الوحدة الأخيرة في كل بيت يشترط فيها تحقق شرطين :

أ ـ التعادل المطلق في التتابع النووي .

أ ـ توحيد نموذج النبر .

أما في البيت الواحد فلا يشترط توفر نموذج النـــبر نفسه ولا التعادل النووي بين العروض والضرب . لكن الشعر العربي يميل الى التصريع في مطالع القصائد خاصة ، أي تحقيق التعادل النووي ونموذج النبر الواحد بين العروض والضرب[17] .

يمكن إذن أن يوصف الطويل وصفاً نهائياً كما يلي :

نموذج النبر في الطويل هو : $\boxed{\overset{\times}{L}\ S}$ ($\boxed{L}$) إلا في وحدته الثانية فيكون غالباً $(\overset{\frown}{L}\overset{\times}{S}S)$

وحين يتغير نموذج النبر على عروض البيت فيصبح $(\overset{\frown}{L}\overset{\times}{S}S)$ فلا بد أن يكون الضرب من الشكل نفسه بنموذج النبر نفسه . (لا بد هنا ليست تشريعاً للمستقبل ، وانما وصف لما حدث في التراث) . وأي تغير في نموذج النبر في الحشو يغير طبيعة الإيقاع ، وذلك نادر مع انه ممكن حيث تصبح الوحدة الثانية ($\overset{\times}{L}L$) .

أما ورود الوحدة الثانية بالشكل (ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ) فلا يغير نموذج النبر ذاته ، وإن كان يؤدي الى تغيير التركيب النووي للبيت بشكل يخلق توتراً حاداً في التتابع الحركي التالي :

(٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ) (TWT)

في هذا التتابع تفرض قواعد النبر النموذج التالي :

($\overset{\frown}{٥}$ ــ $\overset{\times}{٥}$ ــ ــ / $\overset{\frown}{٥}$ ــ $\overset{\times}{٥}$ ــ ــ) (TWIM)

ثم تأتي النواة (ــ ــ ٥) التي يمكن أن تنبر حسب القواعد كما يلي

(— ه — ه — — —) الوحدة أن يعني الطريقة بهذه نبرها لكن . (هٓ — —) فيها نبران قويان كما يلي : (— — هٓ — ه —) وأن (علن فا) التالية لها لا تحمل النبر القوي على (— — ه) . ولذلك يعاد الى نبر (— — — ه) بالشكل (— — — هٓ) لتوفير نموذج النبر المطلوب . ويبدو أن هذا التوتر الواضح وراء ندرة (— — — ه — ه —) في الشعر العربي .

٥٨ — ٢ بتطبيق الفرضية المتبناة هنا في نبر (— — — ه — ه — ه) و (— — — ه — — ه) على الرجز والهزج يكون للأول النموذج النبري :

(RAI) (— ه — ه — — هٓ / — ه — ه — — هٓ / — ه — ه — — هٓ)

ويجوز تركيبه النووي بأي طريقة تحفظ نموذج النبر نفسه ضمن الشروط المحددة في التغير النووي .

(— — ه — — هٓ / — — ه — — هٓ / — — ه — — هٓ)

وتنطبق هنا القاعدة القائلة بأن تكرار (— — ه) في وحدة ما يوجب وضع النبر القوي على الأولى منها .

أما الهزج فتركيبه :

(HAI) (— — هٓ — ه — ه / — — هٓ — ه — ه)

وإذا حدث فيه تغير في التركيب النووي حدث تغير في النبر . ولذلك فإن التغيير نادر في هذا البحر مع أنه ممكن بالطريقة نفسها التي يمكن بها في الطويل ، مثلاً :

(HAIT) (— — ه — — ه / — — ه — ه — ه)

ولعل هذا هو ما يوضح منع القبض في (مفاعيلن) هنا إطلاقاً : لثنائية البحر وتغير شخصيته تماماً اذا تغيرت وحدته الأخيرة بتغير نموذج نبرها .

وتفسر الفرضية المتبناة حقائق تعجز النظرية الكمية عن تفسيرها . تخبرنا النظرية الكمية أن :

(— — ه — ه — ه = — — ه — — ه)

وأن (— ه — ه — — ه = — — ه — — ه)

وأن هـذا هو السبب الذي يسمح بكون (— — ه — — ه) زحافاً لِـ (— — ه — ه — ه) وزحافاً لِـ (— ه — ه — — ه)

لكن هذا يعني ببساطة أن (ا = ب)

(ا = ج)

فتكون (ب = ج) .

أي أن التعادل الكمي موجود بين (— ه — ه — — ه) و (— — ه — ه — ه) ويقتضي هذا حسب النظرية الكمية أن يصح إبدال الواحدة بالأخرى .

لكن الشعر العربي لا يتبنى هذا الإبدال (إلا ضمن الشروط المناقشة في النموذج الرياضي وقصيدة عبيد بن الأبرص) ، ويظهر ذلك وجهاً آخر لخطأ النظرية الكمية . أما تبعاً للفرضية المتبناة في هذا البحث ، فإن صعوبة الإبدال تنبع من أن نموذجي النبر في الوحدتين (— — ه — ه — ه) و (— ه — ه — — ه) يختلفان اختلافاً جذرياً كما يلي :

(MFN (— — ه̂ — ه× — ه)

(MSN (— ه — ه× — — ه̂)

ومن أن (— — ه — ه — ه) لا تعادل (— — ه — — ه) في الواقع من وجهة نظر إيقاعية، لأن نموذج النبر في (— — ه — — ه) هو (— — ه× — — ه). ولا معنى للقول إن (— — ه× — — ه) زحاف لـ (— — ه — ه× — ه) . وانما الأولى وحدة ترد في سياق تناظر فيه أحياناً (— — ه — ه — ه) في

شطر آخر ، وتناظرهما ليس مطلقاً وانما هو نسبي لأن نموذج النبر فيهما مختلف ، ولذلك يقترح أن يسمى تجاوباً إيقاعياً لا اتحاداً في الهوية مطلقاً.

أما (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) فإنها في الواقــع تعادل (ــ ــ ه ــ ــ ه) إيقاعياً لأن النبر فيها يأتي في الموضع ذاته :

(ه ــ ــ ه ــ ه ــ) (MSN

(ه ــ ــ ه ــ ــ) (MFLN

وهذا هو السبب في أن (ــ ــ ه ــ ــ ه) تصلح في أي سياق ترد فيه (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) لا بندرة وانما بكثرة قاعديــة . وكثرة ورود (ــ ــ ه ــ ــ ه) مع (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) أو نظيرة لها ، في مقابل ندرة ورود (ــ ــ ه ــ ــ ه) نظــيرة لـ (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) ، لــه دلالته المطلقة : وهي أن (ــ ــ ه ــ ــ ه) تعادل (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) إيقاعياً، لكنها لا تعادل (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) بأي معنى من المعاني ، وهي ليست زحافاً لها .

٥٨ ــ ٣ للتجاوب الإيقاعي وجه آخر . يبــدو أن الحس الإيقاعي المرهف عند الشاعر العربي يوفر بشكل حسي عفوي انسجاماً إيقاعيــاً مطلقاً بين الوحدات المتجاوبة في البيت نفسه . يلاحظ أن عدداً كبيراً من الأمثلة الشعرية المحللة لها الخصيصة التالية : حين يكون نبر معين ممكناً ، لا مفروضاً فرضاً مطلقاً ، كما هي الحال ، مثلاً ، في النواة الأولى من الوحدة الثانية من الخفيف (ــ ه ــ ه ــ ه ــ ــ ه) حيث يمكن وقوع نبر قوي فإن أي اختيار يحدث يتم لا في وحدة فقط من البيت وانما في الوحدة أو الوحدات كلها التي لها هذه الخصيصة .

في بيت أبـي العلاء المعري :

« غير مجد في ملتي واعتقادي نــوح باكٍ ولا ترنم شاد »

يمكن وقوع نبر على (ـــ ه) الأولى مـن (ـــ ه ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) أي على (دِنْ) . لكن التركيب الطبيعي للبيت يجعل اختيار هذا النبر غـير ضروري هنا . وفي مقابل ذلك نرى أن الوحدة المتجاوبة في الشطر الثاني لا تسمح باختيار النبر الممكن نظرياً في الموضع النظـير ، إذ يصعب نبر (الكاف) دون تعسف،ولا يخدم نبرها غرضاً دلالياً على مستوى التجربة النفسية والبعد الانفعالي . أما في البيت :

« أبكتْ تلكم الحمامة أم غنَّتْ على فرع غصنها المياد »

فإن الكلمة (تلكم) ذات أهمية دلالية ، وإن لم تكن تستحق نـبراً بنيوياً قوياً، ولذلك تنبر نبراً خفيفاً على (تِلْ) هكذا : (ـــ هٓ ـــ ـــ ه) . ويلاحظ فوراً أن الكلمة (فرع) هي أيضاً ذات أهمية دلاليـة : وإن لم تكن أهميتها من المرتبـة الأولى ، ولذلك تنبر نبراً خفيفاً على (فَرْ) هكـذا : (ـــ هٓ ـــ) . أي أن ثمة انسجاماً يتحقق في البيت عـلى صعيد إيقاعي بين الموضعين اللذين يمكن فيهما وضع نبر قوي . ويعتقد هـذا الكاتب أن هذا يصدق على الشعر العربي بشكل عـام ، مع أن تأكيد الأمر يستحيل إلا بعد تحليل آلاف الأبيات . ومن الشيق أن يقوم عدد من الباحثين بدراسة إحصائية لهذه النقطة من أجل الوصول الى حكم لـه طبيعة استقرائية شمولية .

٥٩ – نتيجة :

يظهر هذا التحليل :

١ – ضعف النظرة الكمية الخالصة وعدم قدرتها على تفسير الظواهر الإيقاعية .

٢ – كون النبر أساس الإيقاع الأهم .

٣ – كون نظرية ڤايل في النبر قاصرة وساذجة، ذلك أن هذه النظرية تعجز ، كما تعجز النظرية الكمية، عن تفسير الظواهر المدروسة .

يفترض ڤايل ، كما سيظهر في فصل قادم بالتفصيل ، أن النبر يقع دائماً على (ــــ ه) ، ويعني هذا أن يكون النبر في (ــــ ه ــ ه ــ ه) كما يلي (ــــ ه ــ ه ــ ه) وعلى (ــــ ه ــــ ه) كما يلي (ــــ ه ــــ ه).
وهذا الفرض لا يستطيع تفسير الظواهر السابقة ، مثلاً : لماذا لا يأتي التقابل (TWIP) في العروض والضرب مع أن النبر فيهما واحد ؟

ولماذا لا يرد التقابل (ــــ ه ــ ه ــ ه // ــــ ه ــــ ه) مع أن النبر فيهما واحد ؟

ولماذا لا ترد (ــــ ه ــــ ه) مكان (ــــ ه ــ ه ــ ه) بكثرة مع أن النبر فيهما واحد ؟ .

ولماذا ترد (ــــ ه ــــ ه) مكان (ــ ه ــ ه ــــ ه) مع أن النبر فيهما مختلف :

(ــــ ه ــــ ه)

(ــ ه ــ ه ــــ ه)

ولن تقدر فرضية ڤايل على تقديم إجابة مقنعة ، وستلجأ الى القول : إن (ــــ ه ــــ ه) هنا أصلها (ــ ه ــ ه ــ ه) والنبر عليها (ــــ ه ــــ ه) . لكن هذا جواب اعتباطي لا ينظر الى التتابع الحركي (ــــ ه ــــ ه) على انه شيء يخص كلمات اللغة ، وانما على انه يمثل تفعيلة مزاحفة عن أصل ما لها . وفي هذا تعلّق بنظرية الزحافات وتجريد للإيقاع عن اللغة يعادل في سذاجته سذاجة عمل العروضيين التقليديين على هذه النقطة . فالتتابع (ــــ ه ــــ ه) في كلمة مثل (كتابة) له شكل

واحد ولا مبرر على الاطلاق لاعتباره مرة ينبر هكذا (ـــ ـــ ةٌ ـــ ـــ ه)
ومرة هكذا (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ةٌ) .

٤ ـ حول بعض البحور المعقدة

٦٠ ـ يبدو أن الطويل والهزج يمتازان بدرجة عالية من التوتر الداخلي في نموذجي نبرهما . فكلاهما تدخل فيه الوحدة (علن فا فا) مؤسساً إيقاعياً جذرياً . وتتخذ هذه الوحدة نموذج النبر التالي (ـــ ـــ ةَ ـــ ةٌ ـــ ه)، ويبدو هذا طبيعياً من وجهة نظر إيقاعية، لأنها تتألف من الوحدة ـ الأساس (علن فا) التي يقع النبر القوي فيها على (علن) ، مضافاً اليها (فا) . وتؤدي الإضافة الى انزلاق النبر القوي عن (علن) الى النواة التالية لها . ومن وجهة نظر أخرى ، ينسجم ما يحدث هنا مع ما يقتضيه التركيب الصوتي للوحدة ، على صعيد النبر اللغوي .

يكتسب الطويل ، إذن ، من حيث تركيبه النووي، نموذج النبر التالي (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) على وحدته الثانية ، وعلى وحدته الرابعة حين تكون (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) ، لكن كون النواة (علن) بداية للوحدة المناقشة ، وكونها تميل الى حمل النبر القوي في مثل هذا الموضع (ثم حملها للنبر القوي في الوحدتين الأولى والثالثة من الطويل) تخلق ميلاً طبيعياً في الوحدة (ـــ ـــ ه ـــ ه ـــ ه) الى حمل النبر القوي على النواة (ـــ ـــ ه) ، وتكتسب بذلك نموذج النبر : (ـــ ـــ ةٌ ـــ ةَ ـــ ه) . ومن هنا تمتلك هذه الوحدة توتراً داخلياً حاداً . ويجسد هنا التوتر وقوع النبر اللغوي بنسبة عالية على الجزء (ـــ ـــ ه) من كلمة تشكل الجزء الأول من وحدة الطويل الثانية . ويمنح ذلك الشاعر والمتلقي درجة أكبر من الحرية في اختيار النبر

على التشكل المناقش . ويرتبط الاختيار بفاعليات أساسية في بنية التجربة الشعرية . أي أن الاختيار لا يتم على صعيد نظري صرف ، بل يتم في سياق كل تعبير شعري خاص نابعاً من الأبعاد الدلالية للتعبير وارتباطه بحالة نفسية معينة دون أخرى . كما يتحدد الاختيار الى حد ما بطبيعة الكلمات التي تشكل الوحدة (علن فا فا) .

من زاوية نظرية ، إذن ، يمكن للنبر القوي أن يقع على النواة (علن) في الوحدة (علن فا فا) أو على النواة (فا) . لكن دراسة إحصائية بسيطة تظهر أن النبر يغلب أن يقع على (فا) لأن النواة (علن) غالباً ما تتشكل من عنصر لغوي في حالة مائعة (لا يتخذ نبراً محدداً) أو تكون جزءاً من كلمة يقع النبر فيها لا على النواة (علن) نفسها ، بل في موضع آخر .

لعل هذه الخاصة في الطويل أن تكون أحد أسباب شيوعه في الشعر القديم ، فهو من جهة يوفر نموذجاً منتظماً للنبر ، ومن جهة أخرى يسمح بدرجة عالية من الحرية ضمن حدود هذا الانتظام . وهو كذلك يسمح بحرية كبيرة في اختيار مكونات اللغوية ، ولا يفرض صيغاً لغوية محددة محدودة . كما أنه ، وهذا سبب أهم ، يتيح مجالاً خصباً لخلق إيقاعات يكون للتوتر والانسجام فيها بين النبرين اللغوي والمجرد فاعلية فنية عميقة• ولعل أبيات أبي فراس المناقشة سابقاً أن تكون مثالاً واضحاً على هذه الخصيصة الجذرية في تركيب الطويل .

• من الشيق أن البحور التي لها هذه الخصيصة هي الأكثر شيوعاً في الشعر العربي : (الطويل ، الكامل ، الرجز ، الوافر ، والهزج) . أما البحور مطلقة الانتظام (المتقارب ، المتدارك) والتي ينعدم فيها الانتظام ، نسبياً ، فهي أقل البحور شيوعاً ، باستثناء الخفيف . هذه ملاحظة أولية ينبغي أن تغنى بالبحث المتقصي قبل أن تتقبل أو ترفض .

ويشارك الطويل ، من حيث خاصة التوتر المناقشة ، في هـذه الميزة الهزج ، وما قيـل عن الطويل يصدق على الهزج الى حـد بعيد . كما يشاركهما في التوتر المضارع ، لكن درجة التوتر تخف هنا لأن (علن) متلوة بثلاث نوى من النوع (فا) ، مما يؤدي الى تثبيت نمـوذج النبر بشكل أكثر ديمومة .

إشارات

١ ورد ، ص : ٤٦

٢ ثمة سؤال شيق لا تحاول هذه الدراسة الإجابة عليه ، وتتركه مجالا للتعاون بين الباحثين لصعوبة معالجته على باحث واحد ، هو : أين يقع النبر بالضبط في النواة (— — ٥) ؟ أعلى الجزء (—) الأول ، أم على (— ٥) ، أم أنه يتغير تبعاً للسياق ؟ .

٣ عد فقرة (٦ ، ٧) . تصدق هذه الملاحظة على الصور التي يعتبرها الخليل تامة . أما تبعاً للمنهج المتبع هنا فان صدقها نسبي لا مطلق ، وعد فقرة (١٤) أيضاً .

٤ تبعاً للتصور المقدم في هذا البحث لطبيعة البحور . عد سا . وقا . مع فقرة (٥٤ — ٣) .

٥ لا يقصد بـ « وحدة » هنا وحدة ايقاعية ، بل كيان منفصل مستقل ، أو نواة .

٦ وضع نبر قوي على النواة (— ٥) الأولى هنا ليس فرضاً مطلقاً في الواقع الشعري ، بل إمكانية ترتبط بالمواقع التي ترد فيها الوحدة .

٧ يثير هذا سؤالا « مهماً » : ماذا يحدث حين تتركب الوحدة بالشكل (— — ٥ — ٥ — — ٥) الذي ينشأ في بعض البحور إذا دخل زحاف على الوحدة (— ٥ — ٥ — — ٥) ؟ ويبدو لي أن ثمة طريقتين للإجابة : — ١ — إذا قبلت فكرة الزحاف ، فان النبر يوضع على الوحدة بالشكل (— — ٥̽ — ٥̂ — — ٥̽) لأن هذه الوحدة هي في الوقت نفسه زحاف (— — ٥ — ٥ — ٥ — ٥) وتجسيد لكلمة عربية من جهة أخرى . إلا أنها بهذا النبر لا يمكن أن تكون زحافاً لـ (— ٥ — ٥ — ٥ — — ٥) لأن نبر الأخيرة هو (— ٥̽ — ٥ — ٥̽ — — ٥̂) . ويلقي هذا التحليل ضوءاً كاشفاً على قضية مهمة ذكرت سابقاً (فقرة ٤٣ — ١ — ١ ، ٤٣ — ٢) هي قضية الثقل الإيقاعي الناشىء من ورود (فاعلاتُ) دون ساكن في آخرها في بعض البحور . يمكن الآن تفسير هذا الثقل بأن ورود (فاعلاتُ) في الخفيف ، مثلا ، يؤدي إلى تغيير نبره تغييراً جذرياً ، لأن الوحدة الثانية فيه تصبح (— — ٥̽ — ٥̂ — — ٥̽) بنبرها المغاير لنبر الوحدة الأصلية في هذا البحر . أما إذا وردت (فاعلات) في الرمل والمديد فانها تكون أخف لأن الوحدات الناتجة تحتفظ بنبر الوحدات الأصلية فيها . أما حين يطرأ الزحاف على وحدة المقتضب الأولى فتتحول

إلى الشكل (ــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه) فينبغي القول إن الناتج ليس الوحدة (ــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه) المشار إليها سابقاً ، وإلا قبلنا حلول وحدة مكان أخرى رغم التغاير الجذري بين نموذجي نبرهما . إلا ان هذا الجواب حذلقة عروضية لا أكثر . لذلك يرفض ويفسر الأمر بالإصرار على أن وحدة المقتضب الأولى لا تتغير في الواقع الشعري بالشكل المذكور . وليس هناك مثل واحد عند الخليل أو ابن عبد ربه يدل على تغير (ـ ه ـ ه ـ ه ـ) إلى (ــ ــ ه ــ ه ــ) وهو التغير الذي يمثل تغير (ـ ه ـ ه ـ ه ــ ــ ه) إلى (ــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه) في التقسيم الجديد للبحور . (وإن كان دارس معاصر هو صفاء خلوصي يورد مثلا على هذا التغير دون أن ينسبه ، وهو مثل غريب على هذا الكاتب ، را . « فن التقطيع الشعري والقافية » ، ط . ٣ ، مطبعة دار الكتب (بيروت ، ١٩٦٦) ص : ١٧١ . ٢ – والطريقة الثانية في الاجابة هي أن ينكر مفهوم الزحاف ، كما تفعل الدراسة الحالية ، ، ويقال عندها إن ورود (ــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه) في أي موضع كان يفرض انقساماً جديداً على التشكل الإيقاعي ، وتركيباً نووياً – وحدوياً جديداً له . وتكون النواتان (ــ ــ ه ــ ه) هنا وحدة إيقاعية مستقلة تنبر هكذا : (ــ ــ ه ــ ه) ، ثم تأتي وحدة جديدة تبدأ بـ (ــ ــ ه) وتنبر تبعاً لتركيبها النووي . في حالة الخفيف ، مثلا ، يعني هذا نشوء تشكل لــه التركيب (ـ ه ــ ــ ه / ــ ــ ه ــ ه / ــ ــ ه ــ ه / ــ ــ ه ــ ه) وهو تشكل مغاير للخفيف جذرياً – وهو ما يفسر الثقل الناشيء من ورود (ــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه) فيه . وبالطريقة نفسها يوصف تحول وحدة المقتضب الأولى ، ويفسر عدم حدوثه في الواقع الشعري بأن ما ينشأ إذا حدث هذا هو تركيب من الشكل (ــ ــ ه ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ــ ه // ــ ه ــ ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ــ ه) كما في بيت خلوصي المشار اليه . ثمة احتمال ثالث في الإجابة هو أن يقال إن نبر (ــ ــ ه ــ ه ــ ــ ه) يتغير من موضع إلى موضع ، تبعاً لكونها وحدة أولى أو ثانية ، وبهذا يمكن أن تنسجم مع وحدة الخفيف والمقتضب ومع وحدة المضارع . لكن الأمر بحاجة إلى تقص دقيق لنبرها لبرهان معقولية هذا الاحتمال .

٨ قا . مع رأي فايل ، « د . م . ا . » طح .

٩ قا . مع رأي مندور الذي يؤكد أنه « من المعلوم أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل » (في الميزان الجديد ، ص : ٢٣٩). وليس الأمر على هذه الدرجة من البداهة كما يؤمن مندور . فالنبر في الانكليزية ، مثلا ، لا يقع دائماً على مقطع طويل ، وإن كان وقوعه يميل إلى إطالة المقطع . ويستغرب من مندور مثل هذا التعميم مع أنه لم يدرس إلا ثلاثة بحور عربية قبل أن يصدره ، (سا .)

١٠ عد مناقشة عمل الخليل فقرة (٦٨) .

١١ را . عبد القاهر الجرجاني « دلائل الاعجاز » ط . ٣ ، مطبعة المنار (القاهرة ، ١٣٦٦ هـ) ص : ٣٨٨ – ٣٨٩ ، و

Cleanth Brooks, The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry, Revised ed. (London, 1958) pp. 158-162.

١٢ اختارها أدونيس في « ديوان الشعر العربي » المكتبة العصرية ، الكتاب الأول (بيروت ، ١٩٦٤) ص : ٨٩ .

١٣ را . دراسة أمثلة من الشعر الانكليزي عند فريزر ، ورد ، ص : ٢٤ – ٣٤ .

١٤ قا . مثلا ، مع قصيدة جحدر بن مالك التي يعطيها أدونيس عنوان « السجين » في « ديوان الشعر العربي » الكتاب الأول ص : ٤٨٧ . حيث يستقي الشاعر من بكاء الحمامتين القدرة على البكاء « بلا احتشام » فتتحقق عملية التطهير النفسي التي تعيد للذات توازنها ؛ ومع البيت المعروف : « إن نفسي بالجوى تعرفها وهي أيضاً بالجوى تعرفني » .

١٥ يقصد بـ « كمي » هنا ما يقصد بالتتابع النووي ، لا ما تقصده النظرية الكمية ، وتستخدم الكلمة تساهلا .

١٦ باستثناء الحالة الشيقة التي يسميها الخليل التشعيث ، عد فقرة (٦٢ – ٣) .

١٧ ويحدث هذا دون أن يكون هناك تصريع في بيت فريد ، لا أعرف غيره ، للمتنبي هو :

« تفكره علم ومنطقه حلم وباطنه دين وظاهره ظرف »

يورد البيت فريتاغ (G. W. Freytag) في

Darstellung der Arabischen Verskunst, Biblio-Verlag (Osnabruck, 1968) p. 161

ولعل الظاهرة هنا تعود إلى وجود تقفية داخلية ضمن الشطر الأول . من هنا يفضل أن تعاد صياغة ما يتعلق بالتصريع في إطار المصطلح « التقفية الداخلية » ، وهو ما تفعله هذه الدراسة هنا وفي فقرة (٦٥ – ٤) .

نقد بعض النظريات الأخرى

مقارنات

الفصل الثامن

٦١ - لعل أصدق دليل على سلامة فرضية ما أن يكون قدرتها على تفسير الظواهر الخاصة لنظام معين وضعت هي لوصفه . وإذ يتخذ هذا الكاتب المبدأ المقرر هنا نقطة انطلاق ، فإنه يود أن يدعو الدارسين العرب الى الإسهام في امتحان الفرضية المطروحة في البحث الحالي ، عن طريق تطبيقها على الظواهر الوزنية والإيقاعية في الشعر العربي . ذلك أن كاتباً واحداً قد يستحيل عليه التنبه الى جميع الظواهر . ثم ان البحث العلمي انما ينمو ويتطور بالانطلاق من الفرضيات الجادة وامتحانها ، ثم تطويرها ، اذا ظهر أن الأسس التي تقوم عليها سليمة بشكل عام. ومن المحزن في الثقافة العربية المعاصرة أن الكتاب العرب نادراً ما يتناولون بالنقاش العلمي فرضية جديدة يطرحها كاتب عربي ، ونادراً ما تتخذ فرضية ما نقطة انطلاق لتطوير اتجاهات جديدة ، أو الكشف عن أبعاد لم تخطر لصاحب الفرضية أصلاً . وإذ يدعو هذا الكاتب الى المشاركة والدراسة الجادة ، فإنه يفعل ذلك ايماناً بأن هذا السبيل أحد السبل الواعدة المفتوحة أمام العقل العربي لخلق نشاط علمي لا بد أن يثمر بالمثابرة والممارسة المتأنية المتجردة .

٦٢ - في ضوء ما قيل ، ستناقش الآن ظواهر في إيقاع الشعر العربي تمتحن من خلالها سلامة الفرضية المطورة في البحث الحالي . وسيتم

ذلك بمقارنة الفرضية بالنظرية العروضية التقليدية ، وبالنظـرة الكمية كما يشرحها دارس عربي جاد هو ابراهيم أنيس ثم بنظرية ڤايل التي يدعي لها صاحبها كمالاً مطلقاً . وستركز المقارنة على قدرة هذه الفرضيات على تفسير الظواهر المنتقاة . ثم تناقش نظرية فايل بتقص في فقرة مستقلة .

٦٢ ــ ١ ثمة ظاهرة شيقة في إيقاع الشعر العربي ، هي ورود تتابع نووي من الشكل (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) في مواضع معينة من البحور المعروفة. ويلاحظ ، فوراً ، أن هذا التتابع يخرج على قاعدة أساسية في عمل الخليل : هي أن كل تفعيلة يجب أن تحوي وتداً واحـداً ، إما (ــ ــ ٥) أو (ــ ٥ ــ) . ويلجأ الخليل في تفسير ورود (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) الى نظرية الزحاف والعلة ، فيقرر أن هذا التتابـع ليس وحدة كاملة ، وانما هو تفعيلة طرأت عليها علة . وحين يُسأل : ما هو أصل التفعيلة ؟ تقف النظرية التقليدية عاجزة عجـزاً غريباً ، ويقول أصحابها : لا ندري ، ولا نستطيع تحديد الأصل الى أن نرى التتابع واقعاً في بيت من الشعر . وإذ نحدد مواقع (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) في البحور ، ندرك انها تقع في عدد منها ، وفي مواضع لا تشترك في خاصة وحيدة سهلة التمييز . ونرى ، أولاً ، أن ورودها يكثر وحدة أخيرة في الرجز ، فيقول العروضيون : إن أصلها ، إذن هو (ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥) وقـد طرأت علة على وتدها (ــ ــ ٥) فخسر متحركاً منه وصار (ــ ٥)[1] . وسرعان ما نجد أن (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) ترد أيضاً في الكامل وحدة أخيرة له ، حيث ترد عادة الوحدة (ــ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥) ، حين يكون الضرب في الأبيات الأخرى من الشكل (ــ ــ ــ ٥ ــ ٥). ثم يزيد الأمر تعقيداً ورود (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) في ضرب الخفيف سواء أكانـت الضروب الأخـرى (ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥) أو (ــ ــ ــ ٥ ــ ٥) . ثم نجد (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) ضرباً للسريع ، فيبلغ التعقيد ذروته .

يتذبذب موقف النظرية العروضية في تفسير ورود (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) في

المواقع المذكورة بشكل يسوغ التشكيك في سلامة هذا الموقف . بعد أن أكد العروضي أن (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) تحولت عن (ـــ ٥ ـــ ٥ ــــ ٥) يعود ليقول انها تحولت عن (ــــــ ٥ ـــ ـــ ٥) على مرحلتين ، ولذلك صلحت في الكامل . ولا يكتفي العروضي بذلك ، بل يقول إن (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) تعود أيضاً الى أصل آخر هو (ـــ ٥ ــــ ٥ ـــ ٥) بدليل ورودها في ضرب الخفيف . ثم يزيد الأمر التباساً إذ يقول العروضي إن أصل (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) يكون أيضاً (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ) بدليل ورودها في ضرب السريع . وينسى العروضي في بحثه المعجب أن الوحدة المذكورة ليست مفهوماً ذهنياً مجرداً يسهل التلاعب به ، وانما هي تصوير لكلمة عربية لها شخصيتها الخاصة ،واننا لذلك لا يمكن أن (نشقلبها) كيف شئنا . لنفترض أن الوحدة (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) هي الكلمة (مكتوب) مستخدمة في بيت من الشعر . أي قوة سحرية تجعل من هذه الكلمة أربع شخصيات لا رابط بينها وتجعلها مرة تنقص متحركاً هنا ، ومرة متحركاً هناك ؟ أي قوة تحول الكلمة العربية الى دكتور جيكل ومستر هايد يتلبس كلاهما شخصيتين متغايرتين ؟ وهل هذا تصور طبيعي مشروع للكلمة ودورها الإيقاعي ، أم انه توهّم لتحولات شبحية لا وجود لها إلا في مخيلة العروضي ؟

٦٢ ـــ ١ ـــ ١ وليس التوهم للتحولات الشبحية بمقصور على العروضي التقليدي،وإنما هو مقدرة باهرة يتمتع بها ڤايل أيضاً . إذ تطرح الأسئلة ذاتها على ڤايل ، يقف عاجزاً لا يستطيع تحديد شخصية الوحدة المناقشة ولا دورها الإيقاعي ، دون اللجوء الى نظرية العلة . يقرر ڤايل أن النبر في بحور الخليل كلها ـــ بل في الشعر العربي كله ـــ يقع على النواة (ـــ ـــ ٥) في الوحدات التي تحوي هذه النواة ، وعلى النواة (ـــ ٥ ـــ) في الوحدات التي تحويها . ولأن (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) لا تحوي أياً من هاتين النواتين لا يقدر ڤايل أن يدلنا على النبر الذي تحمله ، مع أنها كلمة عربية

ينبغي أن تحمل نبراً مميزاً لشخصيتها . ويلجأ ڤايل الى طريقـة العروضي نفسها ، ويحوّل الكلمة الى دكتور جيكل ومستر هايد مضاعفين ، من جديد . ويعجز ، كما يعجز العروضي ، عن التفريق بين البحرين السريع والرجز ، كما تظهر فقرة قادمة (عد فقرة ٦٤ — ١٩) .

٦٢—١—٢ لا تقدم النظرية الكمية عوناً أكبر على فهم الظاهرة المناقشة. فالتغير الكمي هنا من الجذرية بحيث لا يمكن إهمال الكم المفقود . وقوانين التغير الكمي ، كما يصوغها أنيس ،لا تسمح بمثل التغير الواقع في (— ه — ه — ه) وتضطر الى توليد قانون خاص يصف الظاهرة ولا يستطيع تفسيرهـا . وإذا قبل متبنو النظرة الكمية حدوث (— ه — ه — ه) في مكان تحدث فيه (— ه — ه —— ه) عادة ، بدعوى أنهما متساويتان كمياً أو متعادلتان ، فينبغي أن يقرروا بأن (— ه — ه —— ه) تعادل كمياً (— ه —— ه — ه) التي تحدث مكانها (— ه — ه — ه) حسب القاعدة (أ = ب ، أ = ج ، إذن ب = ج) . وينطبق مـا يقال عـلى (— ه — ه — ه —) و (—— ه —— ه) . وهذا المبدأ الكمي يخالف أسس الإيقاع العربي كما حددها الخليل ، وكما حددها البحث الحالي ، لأنه يهمل دور العلاقة الأفقية بين النوى ، ودور النواة (—— ه) في الإيقاع . لكن هذا ليس الاعتراض الوحيد على التفسير الكمي ، بل ثمة اعتراض آخر هو التالي: إذا كان التعادل بـين (— ه —— ه — ه) و (— ه — ه — ه) هو سبب إمكانية تبادلها ، فلماذا يحدث هذا التبادل في الخفيف ولا يحدث في الرمل[٢]؟ ولا تقدم النظرية الكمية جواباً مقنعاً لهذا السؤال .

٦٢ — ١ — ٣ للفرضية المطوّرة في هذا البحث قدرة على تفسير الظاهرة المناقشة تسوغ الاعتقاد بسلامتها وقبولها . تقرر الفرضية أن أي كلمة من الشكل (— ه — ه — ه) تحمل النبر القوي على النواة (— ه) الثانية فيها . ثم تقرر الفرضية أن نموذج نبر الرجز هو التالي :

(— ه — ه —— ه / — ه — ه —— ه / — ه — ه —— ه) (Rn

وأن الوحدة الأخيرة فيـــه يمكن أن تتركب من النوى المكوّنة بأي طريقة تخلق نموذج النبر المتوفر في (Rn) ذاته أو نموذج نبر يحقق انسجاماً إيقاعياً داخلياً [٣] . ويتحقق الشرط المذكور في الوحـــدة (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) بسبب اتحاد نموذج نبرها بنموذج نبر وحدة الرجز المؤسسة (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) أو تقاربهما شبه المطلق . لكن السبب الأهم ليس طبيعة الوحدة المعزولة ، وإنما تشكل نموذج نبر كلي في البيت ارتاحت الأذن العربية له وتقبلـــه حس الإيقاع . وما يقال هنا يصدق على حدوث (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) وحدة أخيرة في الخفيف . ورغم أن الاتحاد المطلق بين نبر الوحدتين المتبادلتين أو المتجاوبتين لا يتحقق ، فإن التقارب بين النبرين من القوة بحيث يوفر نموذج نبر كلي منسجم . يصدق ما يقال على (ـــ ـــ ـــ ٥ ـــ ٥) في الكامل وإمكان تجاوبها مع (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) ، لكن اتحاد نموذجي النبر هنا مطلق رغم التغير الكمي . أما حدوث (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) في السريع فهـــو من طبيعة خاصة نوقشت في فقرة سابقة (فقرة ١٤ — ٤) .

لكن التقارب في نموذج النبر بين وحدتين لا يكفي وحده لتفسير تجاوبهما إيقاعياً . وينبغي دائماً أن تدرس الظواهر الإيقاعية على أساس من الأنساق الكلية المتشكلة ، لا على أساس طبيعة الوحدة المنعزلة فقط . وقد تنشأ مفارقة بين طبيعة السياق وطبيعة الوحدة ، ويمتنع ورود الوحدة في سياق ما ، مع أن شروطها منعزلة تسمح بورودها . ولعل أبرز الأمثلة عـــلى سلامة هذا التصور ورود (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) متجاوبة مع (ـــ ٥ ـــ ـــ ٥ ـــ ٥) في الخفيف ، وامتنـــاع ورودها متجاوبة مع الوحدة ذاتها في الرمل . والتفسير الوحيد الذي يبدو سليماً من وجهة نظر الفرضيـــة المطورة في البحث الحالي هو كـــون نموذج النبر الكلي النـــاتج في الخفيف بدخول (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) ذا انسجام داخلي معين يجعله متقبلاً — عـــلى الأقل في وضع ثقافي معين — وكون نموذج النبر الناتج في الرمل إذا دخلت فيـــه (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) ذا طبيعة إيقاعية لا يتقبلها حس الإيقـاع . والسبب في

ذلك ، كما يبدو لهذا الكاتب ، هو أن دخول (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) في الخفيف لا يدمر نموذج النبر الطبيعي له ، وأن دخولها في الرمل يدمر نموذج نبره الطبيعي ، كما يتضح فيما يلي :

نموذج نبر الخفيف هو :

(KHn) (ــ ٥ ـــ ٥ / ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ـــ ٥ / ــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥ ــ ٥)

وبدخول (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) يكون له النموذج (بالتركيز على الوحدة الأخيرة) :

(KHMn) (ــ ٥ ـــ ٥ / ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ـــ ٥ / ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥)

والنموذجان شبه متحدين ، ولا يطرأ تعديل على النموذج الطبيعي .

أما نموذج النبر الطبيعي في الرمل فهو :

(RMn) (ــ ٥ ـــ ٥ / ــ ٥ ــ ٥ ـــ ٥ / ــ ٥ ــ ٥ ـــ ٥ ــ ٥)

وبدخول (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) في آخره ، تتشكل وحدته الأخيرة كما يلي (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) وينبغي نبرها ، تبعاً للفرضية المتبناة هنا ، هكذا (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) . وفي هذا تغيير جذري لنموذج النبر الطبيعي للرمل. ولذلك يمتنع ورود (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) ضرباً له .

للتحليل المقدم هنا دلالة ينبغي أن تستقصى . إن وحدة الرمل الأخيرة حسب تقسيم الخليل له هي (ــ ٥ ـــ ٥ ــ ٥) . ولقد ظهر أن (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) لا تتجاوب مع هذه الوحدة في الرمل بينما تتجاوب معها في الخفيف . هل يمكن أن يكون سبب امتناع التجاوب في الرمل هو أن الوحدة الأخيرة فيه ليست ، في الواقع ، (ــ ٥ ـــ ٥ ــ ٥) بل وحدة أخرى ؟ يبدو لهذا الكاتب أن هذا هو السبب الحقيقي. ويؤكد هنا أن وحدة الرمل الأخيرة تبعاً للبحث الحالي ليست (ــ ٥ ـــ ٥ ــ ٥)

بل (ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ ه) . وبذلك يظهر زيف الصياغة السابقة لمشكلة دخول (ـ ه ـ ه ـ ه) في الخفيف والرمل بدلاً من (ـ ه ـ ـ ه ـ ه) . والصياغة السليمة هي أن يقرر أن (ـ ه ـ ه ـ ه) تدخــل في ضرب الخفيف متجاوبة مــع (ـ ه ـ ـ ه ـ ه // ـ ـ ـ ـ ه ـ ه) ويكتفى بذلك دون أي إشارة الى الرمل،لأن وحدته الأخيرة ليست (ـ ه ـ ـ ه ـ ه) . وبهذا نلغي التناقض الحاصل من تبني تقسيم **الخليل** للرمــل ، ونتجـاوز مشكلة معقدة وجدت بالدرجة الأولى لزيف التقسيم التقليدي للبحــر . لكن الوصول الى هذه النتيجة لا ينبغي أن يدفعنا الى تقرير سلامة تفسير التجاوب الإيقاعي بالنظر في طبيعة الوحدة المنعزلة . لأن (ـ ه ـ ه ـ ه) لا تتجاوب مع (ـ ه ـ ـ ه ـ ه) في كل مواضع ورود الأخيرة . في المديد ، مثلاً ، وفي المجتث ، لا تتجاوب الوحدتان ، مع أن النبر فيهما متقارب . ولا يبدو أن ثمة تفسيراً معقولاً لعدم حدوث هـذا التبادل ، إلا أن يكون عدم تقبّل حس الإيقاع للنموذج الكلي في البيت التام من هذين البحرين. ولعل تغير الشروط الحضارية أن يؤدي الى رد فعل مختلف لمثل هذين النموذجين اذا حدث أن تحققا في الشعر المعاصر أو في مستقبل يأتي .

٦٢ ــ ٢ في الشعر العربي ظاهرة أخرى أشير اليها سابقــاً يفسرها المنهج الذي اتبع في الفقرة السابقة بسهولة : هي امتناع ورود (ـ ه ـ ه) وحــدة ثانيـة في البسيط ، مـع أن الوحــدة التي تشغـل هــذا الموضع (ـ ه ـ ـ ه // ـ ـ ـ ه) تتحول في كل موضع ترد فيه الى (ـ ه ـ ه) بسهولة .

هنا ، أيضاً ، تقع النظرية التقليدية ، والنظرية الكميــة ، وفرضية **ڤايل** في مآزق حرجة ، وتعجز جميعاً عن تفسير الظاهرة . تبعاً **لڤايل** ، مثلاً ، يكون النبر على (ـ ه ـ ـ ه) في البسيط هكذا (ـ ه ـ ـ ه) .

ومن الواضح أن هذا النبر يمكن أن يوفر على (ــ ه ــ ه) وينبغي لذلك أن يمكن ورودها في موضع (ــ ه ـــ ه). ومما يزيد عجز النظريات السابقة عن التفسير ورود (ــ ه ــ ه) ذاتها بدل (ــ ه ـــ ه// ـــــ ه) في شطر البسيط نفسه حين تكون وحدة رابعة.

أما تبعاً للفرضية المطوّرة في البحث الحالي، فإن عدم ورود (ــ ه ــ ه) وحدة ثانية في البسيط يُفسَّر في ضوء نموذج النبر الطبيعي للبسيط، وما يحدث لهذا النموذج إذا دخلت (ــ ه ــ ه) في الموضع المذكور. إن نموذج نبر البسيط هو التالي:

(BSTn) (ــ ه ــ ه̽ ـــ ه̂ / ــ ه̽ ـــ ه̂ / ــ ه ــ ه̽ ـــ ه̂ / ــ̽ ـــ ه̂)

فإذا دخلت الوحدة (ــ ه ــ ه) فيه، كان لا بد أن ينبر التتابع الناشيء من دخولها بالشكل التالي: (ــ ه̽ ــ ه̂ ــ ه̽ ــ ه̂). وبذلك يصبح النموذج الكلي لنبر البسيط ما يلي:

(BSTMn) (ــ ه ــ ه̽ ـــ ه̂ / ــ ه̽ ــ ه̂ ــ ه̽ ــ ه̂ ـــ ه̂ / ــ̽ ـــ ه̂)

وهو نموذج مغاير بصورة جذرية للنموذج الطبيعي للبسيط. ولذلك لا تدخل (ــ ه ــ ه) في هذا الموضع.

وفي إمكان تحول (ـــــ ه) الأخيرة في الشطر الى (ــ ه ــ ه) دليل يصعب دحضه على سلامة التفسير المقدم. فدخول (ــ ه ــ ه) هنا لا يغير نموذج النبر الطبيعي لا في الوحدة نفسها ولا في التشكل الكلي، لأن (ـــــ ه) تنبر هكذا (ــ̽ ـــ ه̂) و (ــ ه ــ ه) تنبر هكذا (ــ ه̽ ــ ه̂)، والنبران متقاربان بل متحدان. ويصدق هذا التفسير على كل المواضع التي ترد فيها (ــ ه ــ ه) بدلاً من (ـــــ ه).

٦٢ ــ ٣ آخر الظواهر التي ستذكر في هذا السياق تجاوب (ــ ه ــ ه ــ ه) مع (ــ ه ـــ ه ــ ه) في الخفيف، ومخالفة ذلك لقانون أساسي من

قوانين الخليل هو أن العلة لازمة في كل ضروب القصيدة إذا حدثت في ضرب واحد . لقد أدرك الخليل أن قانونه لا ينطبق على الخفيف، وخص هذه الظاهرة بمصطلح مميز هـو التشعيث . ويبدو لهذا الكاتب أن وراء التشعيث فاعلية ترتبط بالنبر . ومن الشيق أن التشعيث لا يحدث في المديد أو المجتث كما أشير سابقاً . ومن الشيق أيضاً أن (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) تقـع ضرباً لبيت في قصيدة ضروبها الأخرى من الشكل (ـــ ـــ ـــ ه ـــ ه) في الكامل . ويخالف هذا شرط تساوي عدد المتحركات أو المقاطع في كل أضرب القصيدة . ووراءه ، فيما يبدو ، الفاعلية التي تكمن وراء التشعيث . وفيما قدم من مناقشة في الفقرة (٦٢ — ١) محاولة للإشارة الى هذه الفاعلية . لكنها تستحق دراسة متقصية آمل أن يتاح لي القيام بها في المستقبل ، أو أن يستكنه أبعادها باحثون آخرون .

٦٣ — ثمة اتجاه آخر يمكن أن تتحرك فيه المقارنة بـين الفرضية المتبناة والفرضيات الأخرى : هو أن تمتحن قدرة كلٍ من هذه الفرضيات على كشف نماذج نبرية في التشكلات الإيقاعية لها درجةٌ من الانتظام تشعر بكونها إيقاعات متقبلة . وسوف تحاول الفقـرة الحالية أن تدرس قدرة الفرضية المطورة في البحث الحالي على توفير الانتظام المذكور مقارنةً مع معطيات نظرية ابراهيم أنيس في النبر اللغوي . أما نظريـة ڤايل في النبر فإنها تناقش بإسهاب في فقرة تأتي ، ولن تستقصى إمكانياتها هنا. ويكتفى بالاشارة الى انها تعجز عن إقامة نظام إيقاعي للشعـر العربي ينسجم مع روح اللغة وروح القراءة الطبيعية لهذا الشعر ، وأن الانتظام الـذي تخلقه انتظام آلي صرف لا حياة فيه ، كما انها تهمل إهمالاً مزرياً طبيعة النبر اللغوي في اللغة نفسها .

يبني أنيس نظريته الجادة في النبر على استقراء الطريقة التي يقـرأ بها القرآن قراؤه في مصر بخاصة ، وعلى مقارنات مجملة لظواهـر معينة في

اللغة واللهجات . ومن المتوقع أن تكون نظريته قادرة على كشف نماذج النبر في الشعر العربي اذا كان النبر اللغوي والنبر الشعري شيئاً واحداً ، واذا افترضنا أن طبيعة النبر لم تتغير في العربية بين الجاهلية والاسلام وبين وقتنا الحاضر . ومن الصعب ، طبعاً ، إصدار مثل هذا الحكم . لذلك يبقى لنا أن نحاول اكتشاف ما يحدث في الشعر العربي اذا طبقنا نظرية **أنيس** في النبر عليه ، وهل تتشكل نماذج نبرية في البحور لها من الانتظام ما يسمح بتكوين إيقاع شعري نشعر بأنه إيقـاع طبيعي . الغرض من المقارنة ليس الوصول الى نتائج نهائية ، وانما إثارة أسئلة والإجابة عليها بشكل يسمح بتطوير البحث في المستقبل باتجاهات ايجابية قد تقود الى معرفة قدر أكبر مما نعرف الآن عن إيقـاع الشعر العربي ونماذج النبر فيه ، وستتخذ المقارنة شكل دراسة تطبيقية تؤخذ فيها أبيات من الشعر ويُحدَّد النبر عليها بناء على قواعد **أنيس**، ثم على القواعد المقترحة في هذا البحث ، ثم تقارن النماذج الناتجة .

٦٣ ــ ١ يحدِّد **أنيس** المقاطع الصوتية (التي تبنى عليها أحياناً أوزان الشعر) بتقسيمها أولاً الى نوعين: متحرك (Open) وساكن (Closed) . والمقطع المتحرك ، في رأيه ، هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل . أما المقطع الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن . فالمقطع المتحرك، عند **أنيس** ، له ، إذن ، شكلان : (فَـ) في (فَتَحَ) (صوت لين قصير) و (ما) (صوت لين طويل) . أما المقطع الساكن فهو مثل (لَمْ) أو (فَتْ) في (فَتْحٌ) مصدراً لـ (فَتَحَ) . وهناك مقاطع ستظهر فيما يلي :

ثم يحدد أنيس « النسج في المقاطع العربية » ، ويقول إن المقاطع خمسة أنواع :

OPEN	١ — صوت ساكن + صوت لين قصير (بِ)
	٢ — صوت ساكن + صوت لين طويل (ما)
CLOSED	٣ — صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن (لمْ)
	٤ — صوت ساكن + صوت لين طويل+صوت ساكن(نارْ)
	٥ — صوت ساكن + صوت لين قصير+ صوتان ساكنان (حِبْرْ) (مَجْدْ)

وقواعد النبر عند أنيس تلخص كما يلي :

« لمعرفة مواضع النبر في الكلمة العربية ، ينظر أولاً الى المقطع الأخير فإذا كان من النوعين الرابع أو الخامس ، كان هو موضع النبر ، وإلا نُظِر الى المقطع الذي قبل الأخير فإن كان من النوع الثاني أو الثالث ، حَكَمْنا بأنه موضع النبر ، أما إذا كان من النوع الأول نُظِر الى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضاً[٤] ، كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة . ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر إلاّ في حالة واحدة وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول »[٥] .

يكتفى هنا بهذا القدر من شرح آراء أنيس في النبر ، رغم الصعوبة الناتجة عن ذلك ، ويؤمل أن القارىء المهتم سيراجع الأمثلة التي وضّح بها أنيس آراءه[٦] . وستطبق هذه القواعد الآن على أمثلة مشهورة من الشعر العربي ، إدراك إيقاعها أمر بسيط نسبياً ، توخّياً للوضوح . وليكن المثل الأول بيت طَرَفَةَ المشهور :

٦٣ — ٢ ط) « لخولة أطلال ببرقة ثهمدِ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ »

مواقع النبر ، حسب قواعد **أنيس**،تأتي كما يلي على الكلمات المفردة:

ط ١) لخولة : (—/—/ه—/—/—)

ويبدو فوراً أن قواعد **أنيس** لا تسمح لنا بإدراك موقع النبر هنا ! ولا بدّ ، إذن ، من أخذ الكلمة **خولة** مجرّدة عن اللام . وإذا فعلنا هذا كان لها التركيب :

خولة : (—ه/—/—)

ويقع النبر فيها ، تبعاً للقواعد ، على المقطع قبل الأخير هكذا : (ولا يَدُلّنا **أنيس** على موضع النبر فيها) :

(—ه/×—/—)

ط ٢) أطلال : (—ه/×—ه/—ه)

ط ٣) ببرقة : (—/—ه/—/—/—)

وتواجهنا هنا المشكلة التي واجهتنا في (لخولة) ، فنضطر الى تجريد الكلمة من الـ (باء) :

برقة : (—ه/×—/—)

ط ٤) ثهمد : (—ه/×—/—) (—ه/—/—ه)

ط ٥) تلوح : (—/×—ه/—)

ط ٦) كباقي : (—/×—ه/—ه)

[سواء أجرّدنا الكلمة من الـ (الكاف) أم لم نجردها] .

ط ٧) الوشم : (—ه/—/×ه/—)

[ولا ندري هنا هل تعتبر (اللام) أم لا، لكن اعتبارها لا يغيّر في النبر].

ط٨) في : (ـ ٥)

[ولا يقول **أنيس** شيئاً عن مثل هذه اللفظة] .

ط٩) ظاهر : (ـ ٥ /ـ×/ ـ)

ط١٠) اليـد : (ـ ٥ /ـ×/ ـ) (ـ ٥ /ـ/ـ ٥) هذا على اعتبار (اللام) . أما دونها فالكلمة هي (ـ/ـ ٥) ولا يقول **أنيس** شيئاً عن ذلك ، مع أن قانونه يشعر بأن النبر يجب أن يكون على ما قبل الأخير ، فلا يحدث فرق في هذه الحالة عن حالة (ـ ٥ /ـ/ـ ٥) .

بعد تحديد مواقع النبر على الكلمات المفردة ، وهو النبر اللغوي في هذه الحالة ، يمكن أن نعود فنضع النبر على البيت (ط) بالأشكال التي نتجت :

ط N) (ـ ـ ٥ ـ× / ـ ـ ٥ ـ ٥× ـ ٥ / ـ ـ ٥ ـ× / ـ ـ ٥ ـ× ٥ ـ ٥)

(ـ ـ ٥× ـ / ـ ـ ٥× ـ ٥ ـ ٥× / ـ ـ ٥ ـ ٥ / ـ× ـ ٥ ـ× ٥ ـ ٥)

وبمقارنة الشطرين نجد نموذج النبر في الأول مختلفاً اختلافاً جذرياً عن نموذج النبر في الثاني . ولا يلتقي النموذجان إلا في موضع واحد هو النبر الواقع على المتحرك ما قبل الأخير في كل من الشطرين . فإذا قورن نبر الوحدات المتجاوبة في كل من الشطرين على حدة ، برز خلاف واضح بين نبر (ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥) و (ـ ـ ٥ ـ ـ ٥) ، لكن نبر (ـ ـ ٥ ـ) واحد في التفعيلتين . ويصدق هذا على الشطرين ، خصوصاً اذا افترضنا أن (ـ ٥) التي لم يقل **أنيس** شيئاً عنها تحمل النبر كذلك لأنها مقطع واحد .

ولا يبدو النبر ، على هذا الوجه ، أساساً صالحاً لتشكيل إيقاع شعري تتوفر فيه شروط الانتظام الموسيقي التي أشير اليها في موضع سابق من هذه

الدراسة . [وإن كان الشطر الأول ذا نموذج نبري أكثر انتظاماً، إذ يقع النبر فيه دائماً بعد الوتد (ــ ــ ه)] .

ليس من المنهجية في شيء طبعاً ، أن يحكم على قواعد **أنيس** بأنها لا تقدم نماذج نبرية صالحة لتكوّن إيقاع شعري متميز منتظم بعد دراسة مثل واحد . ويحتاج الأمر الى تحليل عدد كبير من النماذج قبل إصدار الحكم . ولقد قام كاتب هذا البحث بتحليل عدد معقول من الأمثلة ، لا يدعي أنها تصلح أساساً لحكم نهائي ، ظهر فيها كلها عجز نظام **أنيس** في النبر عن خلق نماذج إيقاعية منتظمة [7] . من هذه الأمثلة بيت آخر من البحر ذاته الذي ينتسب اليه بيت **طرفة**، هو بيت **أبي فراس الحمداني**:

٦٣ــ٣ ف ر) «**أقول** وقد ناحت بقربي حمامة   أيا جارتا **هل** تشعرين بحالي»

ف ر ١) أقول : (ــ / ــ ه̽ / ــ)

ف ر ٢) وقد : (ـ̽ / ــ ه)

[لا يقول **أنيس** شيئاً عنها ، لكن يمكن استنتاج النبر المقترح من عمله ، إلا إذا عزلت (الواو) عنها فتكون (ــ ه) استنتاجاً] .

ف ر ٣) ناحت : (ــ ه̽ / ــ ه)

ف ر ٤) بقربي: (ــ / ــ ه̽ / ــ ه)

ف ر ٥) حمامة : (ــ / ــ ه / ـ̽ / ــ ه)

ف ر ٦) أيا : (ـ̽ / ــ ه) [استنتاجاً ، إلا أن تجرد الهمزة منها فتصبح (ــ ه̽) استنتاجاً] .

ف ر ٧) جارتا: (ــ ه / ـ̽ / ــ ه)

ف ر ٨) هل : (ــ ه̽) [استنتاجاً] .

ف ر ٩) تشعرين : (— ٥ / — / — ×٥ / —)

ف ر ١٠) بحالي : (— / — ×٥ / — ٥)

ويكون نموذج النــبر في البيت (أولاً بوضع ما يقرره نظام أنيس فقط ، وترك ما استنتج لمرحلة ثانية) :

ف ر N) (— — ×٥ — / — — ٥ — ×٥ — ٥ / — — ×٥ — ٥ / — — ٥ — ×— ٥ — ٥)

(— — ٥ — ٥ / ×— ٥ — ٥ — ٥ — ٥ / — — ×٥ — / — — ×٥ — ٥)

ويلاحظ أن نموذج الشطر الأول أكثر انتظاماً منه في بيت طرفة ، إذ يقع النبر على التفعيلات المتجاوبة في المواضع نفسها . أمــا الشطر الثاني فالانتظام يخف فيه إلا في (فعولن) الأخيرتين ولكن الاختلاف بين نموذجي النبر في الشطرين ما يزال جذرياً . ولا يخلق النموذج في البيت إيقاعــاً فيه الانتظام الموسيقي المطلوب ، خصوصاً حين يقارن النبر على (مفاعيلن) في الشطر الثاني .

لِنَرَ ماذا يحدث إذا أضفنا النبر الذي وصف بأنه وضع استنتاجاً من قواعد أنيس لا بناء على تحديده هو لمواقع النبر :

ف ر C) (— — ×٥ — / — — ×٥ — ×٥ — ٥ / — — ×٥ — ٥ / — — ٥ — ×— ٥ — ٥)

(— — ×٥ — ٥ / ×— ٥ — ×٥ — ٥ / — — ×٥ — / — — ×٥ — ٥)

يظهر بوضوح أن الاضافة أعطت نموذج النبر انتظاماً أكبر ، فأصبحت كل التفعيلات (فعولن) ذات نبر واحد . لكن الاختلاف ما زال من الجذرية بحيث لا يسمح باعتماد القواعد المقررة أساساً لتشكيل نماذج إيقاعية منتظمة ، كما يظهر في نبر (مفاعيلن) و (مفاعلن) في البيت .

٦٣ — ٤ تدرك ميزة الفرضية المطوّرة في هــذا البحث فور محاولة

كشف نموذجي النبر في بيتي طرفة وأبي فراس على أساسها . ويؤكد هنا أن ثمة مستويين للنبر : مستوى النبر الشعري المجرد ، ومستوى النبر اللغوي (والبنيوي) النابع من الكلمات المفردة ومن دورها التعبيري . وسيحدد أولاً مستوى النبر الشعري .

(Ta) (ــ ــ ٥ ــ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥)

(ــ ــ ٥ ــ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥)

تحدد أولاً وحدات البيت باتباع المنهج المناقش في فقرة (١١) وفقرة (١٤ ــ ٤ ــ ١) . وينقسم البيت على أساس الأولى الى :

(TW) (ــ ــ ٥ ــ / ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ / ــ ــ ٥ ــ / ــ ــ ٥ ــ ــ ٥)

(ــ ــ ٥ ــ / ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ / ــ ــ ٥ ــ / ــ ــ ٥ ــ ــ ٥)

وتكون النواة (ــ ــ ٥) الأولى حاملة النبر القوي ، لأنها جزء من الوحدة (علن ← فا) . أما (ــ ــ ٥) في الوحدة (ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) فإنها تحمل نبراً خفيفاً ، ويقع النبر القوي على (ــ ٥) الأولى هنا . وحيث تتكرر (ــ ــ ٥) في الوحدة ذاتها فإن (ــ ــ ٥) الأولى تحمل النبر القوي . هكذا يكون للبيت نموذج النبر التالي :

(TNa) (ــ ــ ٥̽ ــ / ــ ــ ٥̂ ــ ٥̽ ــ ٥ / ــ ــ ٥̽ ــ / ــ ــ ٥̽ ــ ــ ٥̂)

(ــ ــ ٥̽ ــ / ــ ــ ٥̂ ــ ٥̽ ــ ٥ / ــ ــ ٥̽ ــ ٥̂ / ــ ــ ٥̽ ــ ــ ٥̂)

ويظهر فوراً الانتظام المطلق لنموذج النبر من حيث علاقة الوحدات المتجاوبة ، ومن حيث المسافة بين كل نبرين قويين .

يمكن باللجوء الى تحديد مواقع النبر اللغوي تسهيل العملية السابقة بتسهيل تحديد الوحدة الأولى في البيت . تبعاً للفرضية المطورة هنا ، يقع النبر اللغوي على البيت بالشكل :

(ه — — ×ه — — — ×ه — — ه — ×ه — ه — — — ×ه — —) (TLN

(ه — — ه — — ×ه — ه — — ×ه — ه — ×ه — — — ×ه — —)

ولا يشكل النموذج الناتج إيقاعاً منتظماً إلى درجة كبيرة ، لكنه يساعد على تحديد الوحدات في الشطر الأول بالطريقة التالية :

(ه — — ×ه — — / — ×ه — — / ه — ×ه — ه — — / — ×ه — —)

ويُدرَك فوراً أن هذا النموذج هو نموذج نبر البحر الطويــل . ولا يبدو أن ثمة ما يدعو الى الشك في سلامة نسبته ، ولذلك يقبل وتحــدد الوحدات الباقية في ضوء ذلك ويوضع عليها النبر الشعري تبعاً للقواعــد المقترحة . ويُكتشف فوراً أن نموذج النبرين اللغوي والشعري لا يتماكنان في الشطر الثاني لأن نموذج النبر الشعري فيه هو :

(ه — — ه — — / — ه — — / ه — ه — ه — — / — ه — —)

وينبع إيقاع البيت من تفاعل مستويي النبر ؛ ويفسر ذلك اختلاف إيقاع الشطر الأول عن الثاني لاختلاف علاقات التفاعل المذكور .

المنهج الذي يضيء الإيقاع ، إذن ، هو المنهج البنيوي السياقي الذي لا يعتمد على تحديد الوحدات المعزولة أو على الشطر المعزول فقط ، بل يلجأ الى تحليل السياق الكلي واصلاً تحديداته النهائية عن طريق القصيدة أحياناً ، وشطري البيت الواحد أحياناً أخرى . وهو في كل ذلك يعتمد أولاً على النبر اللغوي ويدرس الإمكانيات التي يقدمها اكتشاف هذا النبر في تحديد طبيعة البيت وكشف نموذج النبر الشعري فيه عن طريق تحديد وحداته المكونة .

بتطبيق هذا المنهج على بيت أبي فراس، يتحدد نبره اللغوي كالتالي:

(FRNa (‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ / ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ / ‒ ‒ ‒ ‒ / ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ / ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒)

(‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ / ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ / ‒ ‒ ‒ ‒ / ‒ ‒ ‒ ‒ ‒ ‒)

ويلاحظ أن النبر اللغوي لا يخلق انتظامـاً مطلقاً لأن بعض الكلمات التي تشكل الوحدتين الأوليين في الشطر الثاني لم تُعْطَ نبراً محدداً بعد ، ولأن الكلمة التي تحمل نبراً محدداً تحمله في موضع لا يطابق موقع النبر في الوحدة (ــ ــ ه ــ ه) التي تلعب الكلمة دوراً في تكوينها .

يمكن إذن أن تعطى (أيا) نبراً قوياً ، وتؤكد أداة الاستفهام (هل) بإعطائها نبراً قوياً ، وفي هذا الفعل يستغل الدور البنيوي للكلمة ، ويعتبر النبر الذي تكتسبه نبراً بنيوياً . هكذا يتشكل نموذج نبر يكاد يتحد بنموذج النبر الشعري اتحاداً مطلقاً ، ويخالفه في وقوع نبر قوي إضافي على الوحدة (ــ ــ ه ــ ه) الأولى في الشطر الثاني .

الاعتماد على النبر اللغوي يصبح شرطاً مطلق الضرورة في حالة غموض التركيب النووي للبيت. ويبدو من تحليل عدد من الأمثلة أن للشعر العربي سمة متميزة ومدهشة في آن واحد : هي أن النبر اللغوي يرد منتظماً على الأقل في شطر واحد من البيت ، ويسهل بذلك تحديد طبيعة الوحدات : لكن هذا التقرير مبدئي يحتاج الى دراسة أكثر شمولاً . وفي هذه الحالة يحلل الشطر الثاني في ضوء انتظام الأول ، ثم يحدد النبر الشعري في البيت كله . [را . هنا الفقرتين (١١) و (٥٢) من أجل طريقة التحديد] . بعد ذلك ندرس تفاعل نموذجي النـبر من زاويـة بنيوية تحاول استقصاء طبيعة الإيقاع ودوره في بنية التجربة الشعرية المتكاملة ، بالطريقة المقترحة في الفقرتين (٥٦ ، ٥٧) .

تتطلب مقارنة الفرضية المطروحة في هذا البحث بفرضية أنيس دراسات أوسع وأدق . لكن المجال هنا يضيق عن ذلك ، ويرجى أن يتـاح من الوقت ما يسمح بالتقصي في مستقبل يأتي .

نقد تفسير فايل لعمل الخليل

٦٤ — تُجسّد دراسة فايل مثلاً أعلى لفكر تبرق فيه التماعة مفاجئة قد تكون جذرية الأهمية وقد تعد، اذا استخدمت بحذر وهدوء تامين، بالكشف عن آفاق خصبة ، لكنها تتبعثر وتضيع إذ يسمح لها الباحث بالطغيان الكاسح ، ويعتبرها ، في فورة من النشوة والحماسة ، الضوء الكاشف الساطع الوحيد . لا شك أن الالتماعة المفاجئة في ذهن فايل قد تكون ذات قيمة جوهرية ، لكن استخدامه لها ، في سياق من التخبط الفكري والأخطاء المنهجية ، أضاع قدرتها على الاستجلاء والاضاءة . والالتماعة المقصودة هي حدس فايل بأن تركيب الخليل للدوائر الخمس في نظامه قد يكون هادفاً ، ويبوح بهاجس داخلي في النظام كله. لكن فايل لم ينمّ هذا الحدس بالتحليل الهادىء المتقصي ، بل أرخى له العنان ، فجاً ، هشاً ، جزئياً ، وانطلق الى آماد لا يسمح هذا الحدس بالوصول اليها منهجياً ، طالعاً بنتائج لا مقدمات منطقية لها ، متعلقاً بشكل غريب بالنظام المثالي النظري الذي طوّره الخليل . ووقع فايل ، بسبب ذلك كله ، في مأزق لم يدرك أبعاده. أول بُعْد لهذا المأزق هو انه يوجه نقداً لدوائر الخليل على أساس أن معطياتها تفارق المعطيات الشعرية بحدة ، لكنه (دون وعي منه ؟) يبني أسس عمله كله على هذه الدوائر دون أن يتحول ، في أي لحظة من عمله ، عنها الى الشعر نفسه . ومن هنا يمكن لهذا الكاتب أن يتجاهل عمل فايل كلية ، دون أن يشكل ذلك مقصوراً منهجياً ، أو يؤدي الى وجود ثغرة في النظام الجديد الذي يقترحه . ذلك أن هذا الكاتب ، بدءاً ، يرفض تصوّر الخليل للمثال النظري ، لأنه لا يغني أبعاد الإيقاع في الشعر نفسه . فمن المنطقي أن يكون أي تفسير لهذا التصور — ما دام تفسيراً لا يضيف شيئاً الى التصور ذاته — عملاً هامشياً بالنسبة الى ما يقدمه هذا البحث . إلا أن عمل فايل ، رغم ذلك ، سيناقش هنا لدوافع عدة

أهمها انه يدّعي لنفسه القدرة على فهم خصائص الإيقاع في الشعر العربـي، بفهم نظام **الخليل** . وهذه هي أولى المفارقات في عمـل **فايل** . فهو يبدأ من مقدمة معينة ، ثم يصل نتائج خاصة ، موحياً بأن المقدمة تقود الى هذه النتائج،وأن نتائجه تعميات ذاتية قاصرة تقوم على مغالطات وقفزات مفاجئة من فكرة الى فكرة دون أن يكون بينهما رابط سليم . وقبل أن تجلى هذه الخصيصة لعمله ، ستورد ، بالتفصيل ، نقاط مهمة تظهر أن عمله قاصر من زاوية أخرى أكثر خطورة،هي زاوية الدقة العلمية التاريخية. يُقصدُ هنا أن **فايل** لا يوفر لعمله واحـــداً من أبسط شروط البحث : المعلومات الصحيحة التي يمكن أن يتخذها البحث نقطة انطلاق .

يظهر وهن عمل **فايل** في الفقرات الأولى منه ، حيث يحاول تحديد العروض مصطلحاً وعلماً (تناقش هذه النقطة بالتفصيل في فقرة أخرى)[٨]. ويبرز هذا الوهن لا في عمله على العروض العربـي فقط،وانما في الفقرات القليلة التي يخرج فيها الى مجال الإيقاع العام في لغات أخرى أيضاً . فهو يعمم الحكم التالي على الشعر في العالم .

« في كل اللغات ... ينبع إيقاع الشعر [التركيب الشعري — النظم الشعري عامة (Verse) أو البيت مثلاً] والوزن (metre) الذي يجد فيـه الإيقاع تبلوره الخارجي (تعبيره الخارجي) من العاملين التاليين :

١ً — ملاحظة (توفير) نظام محدد لتوالي المقاطع ضمن البيت الشعري.

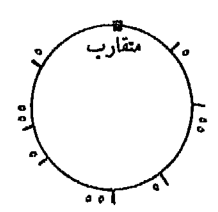
٢ً — الحدوث المنتظم للهجة (accent) مدلولاً عليها إما بالنبر (stress) أو بوسيلة أخرى . ويبلغ ارتباط إيقاع بيت شعري بالخصائص الصوتيـة (phonetic) للغة التي بها يكتب ، درجةً من الإطـلاق (الكمال) تعادل درجة كمال ارتباط مقاطع الكلمة في نثر اللغة المعينـــة (بهذه الخصائص الصوتية) ؟ والقضية ، قبـــل كل شيء ، هي قضية الاستغراق الزمني (duration) للمقاطع والنبر الذي به تنطق[٩] .

وهــذا الحكم قاصر مغالط فيــه . لأن فايل يخفق في إدراك الفروق الأساسية بين الأنظمة الإيقاعية المختلفة التي جلاها النموذج الرياضي المركب في هذا البحث (عد . الفصل الثالث) .

فليس من الصحيح أن الإيقاع في أي بيت شعري في أي لغــة ينبع من العاملين المذكورين . وفايل لا يثبت ذلك . والشعر الفرنسي والياباني، كما أشير سابقاً ، لا يحاولان توفير نظام محدّد لتوالي المقاطع ضمن البيت الشعري . كما أن هناك لغات قد يكون اعتماد الإيقاع في شعرها على كمّ المقاطع ، دون ملاحظة اللهجة[10] (accent) مطلقاً (Vedic ، مثلاً) . ثم إن تقرير فايل عن ارتباط الإيقاع بالخصائص الصوتية للغة لا يحمل دلالة دقيقة . ولا يصلح منطلقاً لدراسة الايقاع واستخلاص نتائج محددة عن طبيعته . لكن الأخطاء التي تملأ عمل فايل في سياق دراسته لعروض الخليل أعمق كشفاً لقصوره وتسرعه . وإذا كان من هذه الأخطاء ما يمكن أن يعتذر له بأنه تعميم لتسهيل الدراسة ، فإن بعضها من الخطورة بحيث أنها تشكّك في سلامة التحليل المقدم جذرياً .

٦٤ ـ ١ ينسب فايل البحور الستة عشر كلها الى الخليل . وهذا خطأ واضح ، فالمتدارك ليس بحراً خليلياً ، وإن كان في دائرة المتقارب بحر له التركيب نفسه سمّاه الخليل مهملاً . والمتدارك حدّده الأخفش ، كما تقرر مصادر التراث . وقد يبدو هذا النقد جزئياً قليل الأهميــة . لكن تحليل هذه النقطة بدقة ، وكشف متضمناتها ، يثير قضية تكفي في رأي هذا الكاتب لرفض عمل فايل كله ، واعتباره محاولة مطلقـة الإخفاق . يقرر فايل أن عمله يكشف سبب تركيب الخليل للدوائر . ويقرر أن هذا السبب هو رغبة الخليل في الدلالة على مواقع النبر في كل بحر من البحور التي حدّدها . كل دائرة ، حسب رأي فايل ، تحوي بحراً لا لبس في نبره ـ عدا الدائرة الرابعة ـ ثم بحراً أو أكثر تقاس مركباتها بمركبات

البحر الأول ، فتظهر المقاطع التي تحمل النبر فيها . مطبقاً على الدائرة الخامسة – دائرة المتفق – يعني كلام فايل أن الخليل أدرك أن نبر المتقارب هو على الوتد الواضح (‒ ‒ ه) ، ولذلك وضع المتقارب في الدائرة كما يلي :

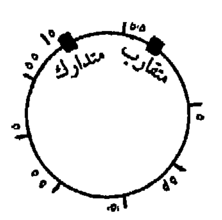


ثم أدرك الخليل أن النبر في المتدارك هو على الجزء (‒ ‒ ه) من (‒ ه ‒ ‒ ه) . وأراد أن يظهر هذه الخصيصة في المتدارك منعاً للّبس المحتمل وهو الظن بأن النبر في المتدارك يقع على (‒ ه ‒ ‒ ه) بالطريقة التالية : (‒ ه ‒ / ‒ ه) [لأن (فاعلن) وحدة ذات لبس ، ويمكن أن تقسّم بطريقتين :

١) (‒ ه / ‒ ‒ ه)

٢) (‒ ه ‒ / ‒ ه)]

ويؤكّد فايل أن الخليل أراد أن يظهر أنّ الطريقة الأولى هي الطريقة الصحيحة وأن الطريقة الثانية خاطئة . ولذلك وضع المتدارك في الدائرة



مقسّماً الى مكوناته التي تتّحد بمكونات المتقارب ليقع الوتد المجموع على الوتد المجموع وتنتفي أي امكانية أخرى لنبر هذا البحر .

وهكذا ، حسب رأي فايل ، تمّت دائرة الخليل الخامسة وانتهى الأمر .

يمكن الآن استنتاج ما يلي من تحليل فايل :

أ — أن الخليل أدرك أن المتقارب والمتـدارك يتشكلان من التتابعات الحركية نفسها .

ب — أن الخليل أدرك أن المتقارب وحيـد الصورة لا لبس فيه من حيث تركيبه الوتد — نسبي .

حـ — أن الخليل أدرك ان المتدارك يمكن أن يقع فيه لبس من حيث تركيبه الوتد — سببي .

بَ — أن الخليل أدرك مواقع النبر في المتقارب .

حـَ — أن الخليل أدرك مواقع النبر في المتدارك .

والنقطة الأخيرة تبلغ في أهميتها بالنسبة للمناقشة المقدمة أهمية اكتشاف أرخميدس لقانونه . وينبغي أن نسأل الآن بأناة وحدّة : وكيـف أدرك الخليل مواقع النبر في المتدارك ؟

في امتحان عمل فايل ، هذا أحَدُ أهم الأسئلة . إن لم يكن أهمهـا إطلاقاً . لنقرأ . أولاً ما يقوله عن كيفيّة إدراك الخليل لمواقع النبر في الشعر العربي وتحديده بعد ذلك لمواقع النبر في البحور :

« لقد استمع الخليل الى إلقاء الشعر القديم وجسّد ملاحظاتـه صورياً (graphically) (تخطيطياً) في تركيب دوائره ، ولذلك يمكن أن تعتبر نتائج تحليلها دليلاً معاصراً (للخليل) . وفي الواقع أن هذه النتائج تقودنا الى فهم كامل لخصائص البحور العربية القديمة . »

ثمة خطوتان إذن ، حسب رأي فايل ، في عمل الخليل :

١ً — الاستماع الى العرب ينشدون الشعر (أو يلقونه) واكتشاف مواقع النبر في الشعر كما وردت في إنشاد المنشدين .

٢ً — تركيب الدوائر وتحديد مواقع النبر فيها ، (بالطريقة الموضحة أعلاه) .

في حالة الدائرة الخامسة إذن ، يرى **فايل** أن هاتين الخطوتين في عمل **الخليل** قد تحققتا ، وبذلك شكّلت الدائرة لتدلنا على مواقع النبر ، أي أن **الخليل** استمع الى العرب ينشدون أبياتاً من المتقارب وسجّل نبرهم لهذا البحر . وهذا تحليل مغرٍ لولا حقيقة بسيطة لكنها سلبية الوقع على تفسير **فايل** .

فالخليل ، وهذا ما يتناساه **فايل** ، لم يستمع الى العرب ينشدون أبياتاً من المتدارك ، **والخليل** لم يجد شعراً على وزن هذا البحر ، **والخليل** ، المسجل الأمين ، عبّر عن هذه الحقيقة بدقة ، حين وضع في الدائرة الخامسة بحراً هو المتقارب ، وبحراً آخر سماه مهملاً . (هو الذي سُمّي فيما بعد المتدارك) وكلمة (مهملاً) تعني أن العرب لم يكتبوا شعراً على البحر ، وأن **الخليل** ، بالتالي ، لم يسمع شعراً عليه ، وبالتالي، لا يمكن أن يكون سمع مواقع النبر عليه من العرب .

٦٤ ــ ١ ــ ١ **الخليل** ، إذن ، لم يستمع الى العرب ينشدون المهمل (ــ ه ـــ ه × ٤) ، ولم يسجل عنهم مواقع النبر عليه . ومن هذا ، وهذه نتيجة منطقية ، لا يمكن أن يكون قد ركّب هذه الدائرة الخامسة لكي يظهر موقع النبر على (ــ ه / ـــ ه) منعاً لالتباسها بـ (ــ ه ــ / ــ ه) وببساطة مثيرة يعني هذا أن **الخليل** لم يفعل ما فعل للأسباب التي يذكرها **فايل** ، وأن تفسير **فايل** وحماسته وتأكيداته لا أساس لها من الصحة .

وإذ يتهاوى تأكيد **فايل** بأن **الخليل** أراد تحديد مواقع النبر على الأوتاد. يتهاوى عمله كله، لأن هذه الفكرة هي الفكرة الجذرية في عمله، وما عداها، كما سيُظهر البحث ، ليس إلا محاولة لدعمها ، وادعاء لأفكار باحثين آخرين أوهم **الخليل** والعروضيون العرب الذين يهاجمهم **فايل** بقسوة وحدّة عجيبتين . هل تكفي الحقيقة البسيطة السابقة لإظهار خطأ تفسير **فايل** ، أم أن ثمة حاجة لتفصيل أعمق ؟

وليس في ذهن هذا الكاتب من شك في أن ما قيل يكفي ، لكنه ، مع ذلك ، يود تتبع عمل فايل خطوة أخرى ، ليشير الى أن وجود المهملات ليس خاصاً بدائرة المتفق : أربع من دوائر الخليل تحوي كل منها بحراً مهملاً واحداً على الأقل : دائرة المختلف تحوي مهملين ، دائرة المؤتلف تحوي مهملاً واحداً ، دائرة المشتبه تحوي ثلاثة مهملات والدائرة الوحيدة التي لا تحوي مهملاً هي دائرة المجتلب (الهزج — الرجز — الرمل) . والسؤال الذي طرح في حالة الدائرة الخامسة ينبغي أن يطرح في حالة الدوائر الأخرى . وهذا السؤال ، كما قيل ، يجلو جوفائية عمل فايل المطلقة . تبقى ملاحظة أخيرة : يستغرب تماماً أن فايل في مقالته موضع المناقشة يتجاهل الحقيقة المهمة وهي أن المتدارك ليس بحراً خليلياً وانما هو بحر أضافه الأخفش ، في حين أنه يعرف هذه الحقيقة معرفة جيدة ، فهو يصرح بها في مقالته عن العروض المنشورة عام ١٩١٣[١١] . ولعل هذه المفارقة أن تكون نتيجة التسرع وغياب الحرص والدقة ، إلا انها يمكن أن تخفي قصداً للتضليل وطمس الحقائق التي تناقض تفسير فايل. وفي كلتا الحالين ليس ثمة من عذر .

٦٤ — ٢ ينسب فايل الى الخليل رأياً عجباً هو أن : « كل بحر يتشكل (يأتي الى الوجود) بتكرار ٨ أقدام — (تفعيلات) إيقاعية تحدث بتوزيع وتوالٍ محدّدين في البحور كلها » .

ومن الواضح أن هذا ليس صحيحاً . فالخليل،في دوائره وفي إشاراته للأشكال الشعرية للبحور ، يحدّد العدد الأكبر من بحوره بأنها تتألف من ثلاث تفعيلات في كل شطر ، أي من ست تفعيلات في البيت . وليس في بحور الخليل إلا أربعة يتألف كل منها من ثماني وحدات ، هي : الطويل / المديد / البسيط / المتقارب . وبإدخال المهملات في الإحصاء ، يكون عدد البحور الثمانيّة سبعة ، وتكون نسبتها الى البحور السداسية

(في الدوائر) (٧ / ٢٢) ، أي أقل من (٣٢٪) . فكيف يجيز فايل إطلاق هذا الحكم على عمل الخليل والأمر واضح وضوحاً لا يدعو الى عناء التحليل ؟

٦٤ — ٣ غياب الدقة العلمية من عمل فايل يظهر في آرائه المتسرعة المتناقضة ، ضمن المقطع الواحد . فهو يقول ، مثلاً ، في معرض نقده للدوائر :

«The fact remains, however, that the 16 metres **never** actually appear in the form in which they are given in the 5 circles, but **nearly always** deviate from this ideal form - at times to a considerable extent.»

وهذا التقرير ليس خاطئاً من وجهة نظر الواقع فقط — ذلك أن من البحور عدداً يرد في الشعر بشكله الدوائري — بل إنه هراء غير ذي معنى يفنّد جزء منه جزءاً آخر . ومن العجب أن باحثاً جاداً يستطيع أن يستخدم التركيب الزائف «never ... but nearly always»[١٢] دون أن يتنبه الى تناقضه الداخلي .

٦٤ — ٤ يقول فايل إن العلل ، لجذرية تأثيرها الإيقاعي ، يجب أن تظهر لا عرضاً ، بل « بانتظام وبالشكل نفسه ، وفي الموقع ذاته في كل بيت من أبيات القصيدة » . وهذا تحديد تنقصه الدقة،فمن العلل ما يظهر ابتداء (أول البيت) وهو غير لازم (الخرم والخزم) . والعلة التي تظهر في عروض البيت الأول في القصيدة ، (حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب) ، ليست[١٣] علة لازمة في الموضع ذاته من أبيات القصيدة . ويقول فايل أيضاً : إن العلل « تغيّر » (alter) الوتد في الوحدة النهائية في كل من الشطرين . وهذا ليس تحديداً دقيقاً ، لأن العلة قد تؤدي الى زوال الوتد نهائياً (حسب النظام الخليلي) (الأحذّ والأصلم) .

٦٤ ـ ٥ يقول **فايل** ان هناك سبعة بحور بسيطة يمكن تركيبها نظرياً من تكرار تفعيلات سبع بشكلها التام . وان هذه البحور السبعة مطلقة في اتحادها (completely identical) بالبحور السبعة (الوافر ، الكامل، الهزج ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك) ، التي استعملها الشعراء القدامى. وفي هذا القول من الخطأ ما يسمح بالتشكيك بجدية عمل **فايل** ، لا بدقته فقط . فالوافر لا يتألف في شكله الشعري (أي كما استخدمه الشعراء القدامى) من تكرار التفعيلة مفاعلتن . وشكله الدوائري يختلف عن شكله الشعري في أن الوحدة الأخيرة في الشكل الشعري هي (فعولن) . وتسرُّع **فايل** في إطلاق الحكم ، بدافع من الحماسة لإظهار صحة تفسيره ، شيء مؤسف لا يتوقع من باحث متعمق .

٦٤ ـ ٦ وحين يصل **فايل** الى تركيب نموذج نظري يوضّح تفسيره ويثبت ، حسب رأيه ، صحة هذا التفسير ، لأنه يقود الى معطيات نظام **الخليل** نفسه ، فإنه يقع في مغالطات عجيبة . يقول **فايل** ، مثلاً ، إن التفعيلات السبع يمكن أن تركّب لا مع نفسها (!!) بل مع بعضها بعضاً، وإن ذلك يقود الى احتمالات نظرية كثيرة لخلق بحور ممزوجة . ثم يضيف أن معظم هذه البحور المحتملة لا يمكن أن تحقق في الواقع الشعري لأنها تخالف القانون الوزني التالي :

لا يمكن توالي لبيّن إيقاعيين إطلاقاً [أي أن التتابعات (ـــ ه / ـــ ه) (ـ ه ـ / ـ ـ ه) (ـ ه ـ / ـ ه ـ) و (ـ ـ ه / ـ ه ـ) لا يمكن أن تحدث] وانما ينبغي أن يفصل اللبّان بمقاطع محايدة على ألا يبلغ عددها أكثر من مقطعين (two syllables) .

و**فايل** يقبل هذا القانون ويتخذه أساساً لنظامه النظري مع انه ضئيل الفائدة لأنه يتعلق بنظرية المثال النظري ولا يصدق على الواقع الشعري : (ـ ـ ه ـ ـ ه) مثل واضح على خطأه . إلا أن الأهم هو أن صياغة

فايل لقانونه تكشف انعدام الدقة الذي تكرر مرات فيما سبق حتى ليبدو انه خاصة أصيلة في تحليله كله . حسب قانون **فايل** لا يمكن أن يأتي في الشعر العربي التتابع التالي :

(KAM) (— — — — ٥ — — ٥ — — — — ٥ — — ٥ — — — — ٥ — — ٥)

لأن هذا التتابع يحوي اللبن (ـ ـ ٥ // ــ ـ ٥) وبينهما فاصل من العناصر المحايدة يتألف من ثلاثة مقاطع هي (ـ / ـ / ـ ٥ /) . وهذا أيضاً يصدق على الوافر .

لكن الحقيقة هي أن التتابع (KAM) هو البحر الكامل الذي يقبله **الخليل** ويعرفه الشعر العربي. والخطأ الواضح في قانون **فايل** ينبع من ظاهرة تتكرر في دراسته ، هي خلطه بين المقطع (syllable) وبين المكونات التي ميزها **الخليل** (الأسباب والأوتاد) من جهة ، وبين المقطع وبين المتحركات والسواكن ، من جهة أخرى ، كما سيظهر فيما يلي :

فايل يعتبر الحرف المتحرك مثل (فَـ) مقطعاً قصيراً (syllable) ويعتبر تتابع حرفين ثانيهما ساكن مقطعاً طويلاً (syllable) .لكنه في صياغة القانون المناقش يخلط المقطع (بكلا نوعيه) بالسبب (بكلا نوعيه) . والقانون في الواقع مبني على ملاحظة خصيصة أصيلة في بحور **الخليل** الدائرية : هي أن الوتد لا يتكرر متوالياً ، ولا يفصل بين وتدين أكثر من سببين (قد يكونان خفيفين أو ثقيلاً فخفيفاً) . وهذا هو القانون السليم الذي يمكن استخراجه من عمل **الخليل** في الدوائر ، لكن ما يقوله **فايل** ليس قانوناً إيقاعياً ولا يعكس طبيعة عمل **الخليل** أو معطيات الواقع الشعري .

٦٤ ــ ٦ ــ ١ وفي موضع آخر ، يحاول **فايل** تركيب نظام يدعي أن معطياته هي ذات معطيات نظام **الخليل**. ويقرر أن الشرط الأساسي لنظامه النظري هو تجميع المقاطع (syllables) المحايدة حول اللب الإيقاعي لإنتاج

تفعيلات يُشترط فيها ألا تحوي أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع . ويدعي فايل ، بتسرع مذهل ، أننا ضمن هذا الشرط لا نستطيع أن نشكل إلا التفعيلات التالية :

1) v- X
X v-
2) v- XX
XX v-
X v- X [في الطباعة (v — v ×) ولا شك ان هذا خطأ مطبعي]
3) v- vv-
vv- v-

وما يقوله فايل هنا لا أساس له من الصحة . فمن الواضح أن تجربة بسيطة تظهر أنــه ضمن الشرط المحدد يمكن أن ينتج عــدد كبير من التفعيلات ، يلي بعضها ، مثلاً لا استقصاءً .

X v - XX	v - XXX
V v - XX	v - VXX
V v - XV	v - XVX
XX v - V	XXX v -
VV v - V	XVX v -
XV v - V	VXV v -
XX v - X	XXV v -

ويبدو أن خطأ فايل الباهر هنا يعود من جديد الى خلطه بين المقطع والمتحرك والسبب . فهو يلاحظ أن (فعولن) تحوي حرفين بالإضافة الى اللب (—ـ ٥) ، وهــذان الحرفان هما (ـ ٥) ، وهذا مقطع طويل حسب تحديده . وهكذا تتألف (فعولن) من ثلاثة مقاطع . وبالطريقة نفسها ، يظهر أن (فاعلن) تتألف من ثلاثة مقاطع . ومن هنا يَشْتَرِطُ أن أصغر الوحدات تتألف من ثلاثة مقاطع على الأقل . والتحديــد ينبع من استقراء ما قدّمه الخليل فعلاً ، وليس هناك من مبرر نظري لاشتراط تألف الوحدة الصغرى من ثلاثة مقاطع .

وينظر فايل في تفعيلات الخليل ويستقرئها فيجد أن (فاعلاتن) تتألف من (ــ ه /ــ ــ ه /ــ ه) وهذه ثلاثة مكونات حسب تحليل الخليل ، لكنها أربعة مقاطع حسب تحليل فايل . ويصدق هذا على (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) وعلى (ــ ــ ه ــ ه ــ ه) . فهي كلها رباعية . ثم ينظر فايل في (ــ ــ ــ ه ــ ــ ه) فيرى أنها خماسية من حيث عدد المقاطع ، ويرى كذلك أن (ــ ــ ه ــ ــ ــ ه) خماسية من حيث عدد المقاطع ، ويرى ان هذه كل وحدات الخليل (التي لها نبر صاعد) فيشترط في تفعيلات نموذجه النظري ألا تزيد على خمسة مقاطع . لكن ما يخفق فايل في التنبه اليه هو أن ما هو رباعي مقطعياً ، هو ثلاثي من حيث عدد المكونات (الأسباب والأوتاد) [مثل (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) التي تتركب هكذا (ــ ه /ــ ه /ــ ــ ه)] ، وأن ما هو خماسي مقطعياً : هو أيضاً ثلاثي من حيث المكونات (الأسباب والأوتاد) [مثل (ــ ــ ه ــ ــ ــ ه) التي تتركب هكذا (ــ ــ ه /ــ ــ /ــ ه)] . أي أن وحدات الخليل ثنائية وثلاثية في تركيبها الوتد ــ سببي . فإذا حاول الباحث إقامة نظام نظري تتكون وحداته من النواة (ــ ــ ه) ومن عدد من الأسباب ، على أن تكون أصغر الوحدات ثنائية وأكبرها ثلاثية ، فإن معطيات النظام الناتج تكون متحدة الهوية بمعطيات نظام الخليل ، لكن هذا شيء وما اشترطه فايل في تركيب نظامه النظري شيء آخر . فهو يشترط أن تكون الوحدات ثلاثية أو رباعية أو خماسية من حيث عدد المقاطع . ومعطيات نظام هذا أساسه لا تتحد بمعطيات عمل الخليل إطلاقاً . وما يدعيه فايل خطأ جذري لا دقة فيه ، مرده الخلط بين المقطع وبين المكونات الخليلية (الأسباب والأوتاد) . فالسبب عند الخليل أحياناً يساوي المقطع ، وأحياناً يساوي مقطعين . [السبب الخفيف (ــ ه) هو مقطع طويل ، لكن السبب الثقيل هو مقطعان قصيران] . أما الوتد (ــ ــ ه) فإنه يعادل مقطعين ، قصيراً فطويلاً . وإخفاق فايل في التنبه الى ذلك هو ، فيما يبدو ، المسؤول عن

خلطه العجيب . وفي الحقيقة المقررة ، هنا إشعار قوي بأن تحليل نظام الخليل على أساس المزدوجة المقطعية (قصير — طويل) ، يدمر تناسقه الداخلي ويقود الى خلط عميق يمنع من فهمه ، وتقدير دقته النظرية وتكامل صياغته [إلا إذا اتبعت في التحليل الطريقة المقترحة في فقرة (٣٤)] .

٦٤ — ٧ ويبرز ضعف مقدرة فايل على التحليل النظري . وتركيب النماذج واستقراء معطياتها على أشده حين يستمر في السياق نفسه ، محاولاً إقامة البرهان على أن تركيب نموذجه النظري ينتج معطيات عمل الخليل كلها . يقول فايل ، بعد الوصول الى التفعيلات الخليلية الثماني بطرقه اللامنطقية ، إن تركيب هذه التفعيلات ينتج بحوراً تنقسم الى ثلاث مجموعات[14] .

أ — البحور البسيطة السبعة . وهي تنتج من تكرار كل من التفعيلات : (فعولن / فاعلن / مفاعيلن / مفاعلتن / متفاعلن / مستفعلن / فاعلاتن) . وقد أظهرت المناقشة عدم الدقة في عمله هنا (عد : فقرة ٦٤ — ٥) .

ب — البحور الممزوجة وهي تنتج من تركيب التفعيلات لا مع نفسها بل مع بعضها بعضاً . ومن المهم هنا نقل قول فايل حرفياً :

«If the 7 feet are combined not with themselves (as sub 1) but with each other, there results according to the calculation of variables many possibilities of 'combined' metres.»[15]

ويلاحظ هنا أن فايل لا يشترط طريقة معينة أو نسباً معينة في مزج التفعيلات . وبعد ذلك يقرر أن معظم البحور الناتجة تخالف القانون الإيقاعي المناقش في (٦٤ — ٦) ، ويستنتج من ذلك ما يلي :

« إن المجموعات الثلاث للتفعيلات ، المميزة سابقاً ، يمكن أن تركب في بحور ممزوجة (compound) مع أنفسها فقط ، وليس مع بعضها بعضاً إطلاقاً » . لكن فايل سرعان ما يتابع مناقضاً نفسه :

« ونتيجة لذلك ، فإن هناك ثلاثة أزواج فقط ، من بين قائمة البحور

المركبة الممكنة [نظرياً] ، وهي التي تطابق تماماً البحور : الطويل ، البسيط ، والمديد ، التي استعملها الشعراء القدامى . ومعكوسات هذه البحور » .

وفايل هنا ، من جديد ، يقدم صياغة تبدو عليها السلامة النظرية ، وتخلق انطباعاً يكون عمله تحليلاً علمياً دقيقاً . لكن امتحان ما يقوله تظهر تهافته وقيامه على تهويل صرف لا أساس له من الصحة ، كما سيظهر فوراً . أشير سابقاً الى أن فايل لا يشترط طريقة معينة أو نسباً محددة في مزج التفعيلات لإنتاج ما يسميه « البحور المركبة » الممكنة نظرياً . وهذا يعني أن أي بحر يتركب من مزج لتفعيلتين أو أكثر من التفعيلات السبع يكون معطى من معطيات نموذجه النظري ، ما دام لا يخالف القانون الإيقاعي المتعلق بتوالي الوتدين والمسافة بينهما . وضمن هذا الإطار يمكن تشكيل بحور عدة تحقق كل ما يشترطه فايل ، يورد هنا بعضها تمثيلاً لا استقصاء :

a) فعولن / فاعلن / مستفعلن /

(ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه)

٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

b) فعولن / فاعلن / فاعلاتن /

(ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه /

٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١

c) فعولن / فاعلاتن / فاعلن /

(ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه)

٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

[وهو ذاته ، من حيث التركيب ، (a)]

d) فعولن / مفاعلتن ، فعولن / مفاعلتن /

(——ه / —ه / ——ه / —— / —ه / ——ه / —ه / ——ه / —— / —ه)

٢ ١ ٢ Pi ١ ٢ ١ ٢ Pi ١

e) فاعلن / متفاعلن / فاعلن / متفاعلن /

(—ه / ——ه / —— / —ه / ——ه / —ه / ——ه / —— / —ه / ——ه)

١ ٢ Pi ١ ٢ ١ ٢ Pi ١ ٢

f) مفاعلتن / فعولن / مفاعلتن / فعولن /

(——ه / —— / —ه / ——ه / —ه / ——ه / —— / —ه / ——ه / —ه)

٢ Pi ١ ٢ ١ ٢ Pi ١ ٢ ١

g) فعولن / فاعلن / متفاعلن /

(——ه / —ه / —ه / ——ه / —— / —ه / ——ه)

٢ ١ ١ ٢ Pi ١ ٢

h) فعولن / فاعلن ، فاعلن /

(——ه / —ه / —ه / ——ه / —ه / ——ه)

٢ ١ ١ ٢ ١ ٢

i) مستفعلن / فاعلاتن /

(—ه / —ه / ——ه / —ه / ——ه / ——ه)

١ ١ ٢ ١ ٢ ١

من الواضح أن هذه البحور كلها تحقق الشرطين التاليين ، وهي بحور ممزوجة :

١ً – عدم توالي اللبّين الإيقاعيين (– – ه) ، (– ه –) أو توالي أحدهما مكرراً .

٢ً – لا يفصل بين اللبين في هذه البحور أكثر من مكونين خليليين، أي أكثر من سببين (وقد نتجت هذه البحور بأخذ التفعيلات (فاعلن / مستفعلن / فاعلاتن) مركبة على وتد مجموع ، فإذا أدخلنا الوتد المفروق فإن هناك امكانيات أخرى كثيرة لتركيب بحور تحقق الشرطين المذكورين) .

وقد يحتج هنا بأن فايل لم يشترط الشرط الثاني ، وإنما اشترط عدم توالي أكثر من مقطعين محايدين . ويجاب على هذا الاحتجاج بأن شرط فايل خاطىء أصلاً في صياغته كما ظهر ، فلا يمتنع في بحور الخليل توالي أكثر من مقطعين محايدين . وبذلك يظهر خطأ فايل الكلي سواء أصيغ شرطه على أساس المعطيات الخليلية (أي بإبدال شرط عدم توالي أكثر من مقطعين محايدين بشرط عدم توالي أكثر من سببين) أم قُبِلَ كما هو بصياغته الحالية (منع توالي أكثر من مقطعين) . ثم انه إذا قبل الشرط بصورته الأخيرة فإن عدداً كبير من البحور الممزوجة يمكن أن يشكل ، بالإضافة الى الطويل والمديد ومعكوساتها . من هذه البحور تلك المشار اليها أعلاه ، بـ (i, h, c, b, a.) .

إلا أن من المهم تأكيد الحقيقة التالية : إن تقبل شرط فايل بالصيغة التي يعطيه إياها صاحبه (منع توالي أكثر من مقطعين) يمنع تشكل البحرين (الكامل) و (الوافر) ويؤدي بالتالي الى كون نظام فايل النظري ذا معطيات تختلف عن معطيات نظام الخليل . وبذلك تتهاوى حجة فايل الرئيسية لأهمية عمله وسلامة تفسيره ، وهي أن معطيات عمله النظرية تتّحد بمعطيات نظام الخليل .

٦٤ – ٧ – ١ يتابع فايل تفصيل نتائج تركيبه النظري فيقول إنه ينتج

بحوراً ممزوجة . تتألف من إحدى التفعيلات السبع السابقة والتفعيلة (ـ ه ـ ه ـ ه ـ) ذات الإيقاع النازل ، وأن هذه البحور هي البحور التي ينتجها نظام **الخليل** والتي يضعها في الدائرة الرابعة . وهنا أيضاً يتسرع **فايل** ويصف هذه البحور باعتباطية غريبة، ودون دقة علمية . فهو يقول إن هذه البحور « تبدأ بأحد الأقدام (التفعيلات) ذات الإيقاع الصاعد ثم ينوع (إيقاعها) بإدخال القدم ذات الإيقاع النازل مفعولات » .

ونظرة سريعة الى دائرة **الخليل** الرابعة تظهر خطأ هذا الوصف . ذلك أن في هذه الدائرة بحراً مستعملاً يبدأ بالتفعيلة (مفعولات) هو المقتضب، وفيها ثلاثة بحور لا ترد فيها (مفعولات) إطلاقاً هي الخفيف والمضارع والمجتث . ويبدو أكيداً أن التسرع هو ما يوقع **فايل** في الخطأ، بالإضافة الى وهم أساسي في عمله كله ، هو أن التفعيلة (مفعولات) هي وحدها ذات إيقاع نازل (حسب تحديده) لأنها تحوي الوتد المفروق (ـ ه ـ). وفي الواقع أن الوتد المفروق يرد في تفعيلتين أخريين يهملهما **فايل** إهمالاً تاماً، ربما لأنهما تظهران وهن أسس تفسيره لعمل **الخليل** . هاتان التفعيلتان هما (ـ ه / ـ ه ـ / ـ ه) و (ـ ه ـ / ـ ه / ـ ه) . وإظهارهما لوهن أسس عمله يمكن أن يجلى كما يلي :

يرتكز تفصيل **فايل** كله على فرضية أساسية هي أن **الخليل** أراد أن يخبرنا بتركيبه للدوائر أن التفعيلات (فاعلن / مستفعلن / فاعلاتن / متفاعلن) تتركب بالطريقة التالية فقط : (ـه/ـ ـه) (ـه/ـه/ـ ـه) (ـ ه / ـ ـ ه / ـ ه) (ـ ـ / ـ ه / ـ ـ ه) ، وانها تحمل النبر الصاعد. لكن **الخليل** ، كما هو واضح في دائرته الرابعة ، يعطي الاسمين (مستفعلن) (فاعلاتن) لتفعيلتين تتشكلان بالطريقة (ـ ه / ـ ه ـ / ـ ه) (ـ ه ـ / ـ ه / ـ ه) أي أنه في الواقع ، يتخذ الحقيقة التالية أساساً جذرياً لعمله : إن التفعيلتين (مستفعلن) (فاعلاتن) يمكن أن تنقسما الى (أو تتركبا من) مكونات وزنية بطريقتين لا بطريقة واحدة . والخليل

بتأييده هذا يسمح لنا بالقول ببساطة ان تقرير **فايل** المتعلق برأي **الخليل** في هاتين التفعيلتين رأي شخصي لا يسنده دليل علمي .

ويلاحظ هنا أن التفعيلة الثالثة التي يدخلها اللبس ، كما يقول **فايل** ، لا تدخل في أي من البحور التي يمتزج فيها الإيقاعان الصاعد والنازل . أي أن (ــ ٥ ــ ــ ٥) لا ترد في أي بحر بشكلها (ــ ٥ ــ / ــ ٥) . ولا شك أن لهذا دلالة نقضية في امتحان سلامة نظـــرة **فايل** . ويصدق ما يقال على (ــ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥) . ثم إن القول بإمكانية اتخاذ كل من هذه التفعيلات شكلين (من حيث التركيب) يُظهـر ان **فايل** يتعلق في تفسيره تعلقاً مطلقاً بمفهوم النظام المثالي ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة . فهو يحاول اكتشاف النبر في التفعيلة باعتبارها تفعيلة ، أي تتابعاً حركياً معيناً ، لا باعتبارها تجسيداً لكلمة في اللغة ، ومن هنا فهو ينسب الى **الخليل** القول بأن النبر على التتابع الحركي (ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥) يقع على (ــ ــ ٥) حيناً ، وعلى (ــ ٥ ــ) حيناً آخر . وهذا فصل للتفعيلة عن حقيقتها : أي كونها تجسيداً لتتابـــع حركي في كلمات اللغة لا يقع منعزلاً وانما يكون جزءاً من تركيب صوتي (شعري) أكبر . ومن الواضح هنا أن **الخليل** أعظم دقة واحتراساً من **فايل** ، لأنه حين يجد مواضع في بحور معينة لا يصيبها الزحاف ويجد فيها تتابعاً حركياً متحـــد الهوية بتتابع حركي يقع في بحور أخرى في مواضع يصيبه فيها الزحاف فإنه يفصل بين التتابعين عن طريق تصوير تركيبهما النوويين المتغايرين . وبعمله هذا يؤكد **الخليل** انه لا يدرس الزحاف باعتباره شيئاً منفصلاً عن الكلمات وخاصاً بالتفعيلات . أما **فايل** فإنه يركّز عمله مطلقاً على التفعيلة، فيرى أن (ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥) مثلاً قد تحمل النبر في موضعين .

٦٤ ــ ٧ ــ ١ ــ ١ ما هي دلالة عـــدم ورود (فاعلن) بالشكـــل (ــ ٥ / ــ / ــ ٥) و (متفاعلن) بالشكل (ــ ــ / ــ ٥ ــ / ــ ٥) في

أي مـن البحـور ، وورود (مستفعلن) و (فاعلاتن) بالشكلـين (ــ ٥ / ــ ٥ ــ / ــ ٥) (ــ ٥ ــ / ــ ٥ / ــ ٥) في عدد من البحور ؟

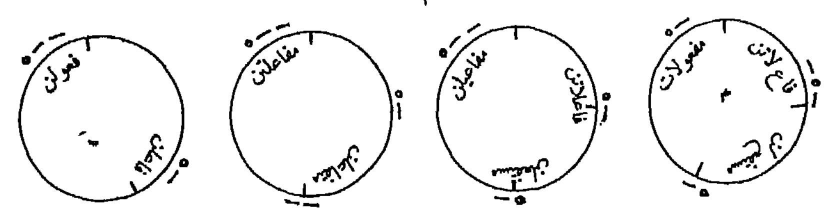
لا يود هذا الكاتب اقتراح تفسير لهذه الظاهرة ، لكنه يود أن يشير الى ما تعنيه لتفسير **فايل** . اذا كان **الخليل** ، فعلاً ، أراد أن يشعرنا بأن النبر على (فاعلن) في المديد والبسيط يقع على (ــ ــ ٥) وليس على (ــ ٥ ــ) فلا شك انه كان يستطيع تقرير ذلك ببساطـة زائدة بوصف (فاعلن) بأنها تتألف من (ــ ٥ + ــ ــ ٥) دون حاجة الى إدخالها في الدوائر ، لسبب بسيط هو أن (فاعلن) لا ترد في أي من البحور التي حددها بالشكل (ــ ٥ ــ / ــ ٥) : أي أن إمكانية الخلط بين شكلين ونبرين لها ، حين يقعان في موضعين مختلفين ، معدومة ، إذ انها لا تتخذ شكلين بل شكلاً واحداً دائماً . واذا كان **الخليل** قـد أدخلها ، رغم ذلك ، في الدوائر فلا يعقل أن يكون غرضه الأساسي تثبيت شكل واحد لها ، ونفي شكل آخر ممكن ، للدلالة على النبر الواقع على الشكل المثبت واستثناء النبر الآخر ونفيه . وما يقال عن (فاعلن) يصدق على (متفاعلن) بدقة .

٦٤ ــ ٧ ــ ٢ إذ ندرك أن **فايل** يسند أهميـة قصوى لما يدعيه مـن تطابق معطيات نظامه النظري مع معطيات نظام **الخليل** ، وأنه يقـول إن ذلك يعطيـه قدرة تامة على فهم الأسس الجذرية لبحور الشعر العربـي وفهم نظامهـا الإيقاعي ، ثم نعود الى ما ظهر من انعدام للتطابق بين معطيات النظامين ، نصبح في وضع يسمح لنا بالتشكيك في قـدرة تفسير **فايل** على فهم أسس الإيقاع العربـي ، وبرفض ما يعتبره هـو « فهماً » لهذا الإيقاع .

٦٤ ــ ٨ يصل البحث الآن إلى سؤال شيق يلقي ظلاً جـديداً من الشك على عمل **فايل** . لنفترض أن **الخليل** أراد فعلاً أن يظهر لنـا أن

التفعيلات (فاعلن / مستفعلن / فاعلاتن / متفاعلن) التي يمكن فيهـا اللبس ، تحمـل النبر بطريقة معينة دون أخرى ، فهل كان بحاجة الى تركيب الدوائر الخمس وبذل كل هذا الجهد الذي لا بـد أنه بذله في تجميع عدد من البحور في كل منهـا ، واختلاق أشكال لبعض البحور لا تتخذها في الشعر ؟

يبدو لهذا الكاتب أن الخليل كان يستطيع استخدام وسيلة بسيطة لتحقيق غرضه : هي وصف كل من هذه التفعيلات عن طريق وصف مكوّناتها الوتد – سببية . وفي الـواقع أن الخليل فعل ذلك ، وبفعله هذا حقق غرضه ولم يعد بحاجـة الى شيء جديد . لكننا نستطيع أن نمضي خطوة أخرى ، لنتصور أن الخليل أراد توضيح تركيب التفعيلات المذكورة عن طريق مخطط بسيط سهل الفهم ، وأنه اختار مفهوم الدائرة لذلك . ونسأل الآن : ألم يكن بمقدور الخليل استخدام الدائرة بطريقة أبسط ؟ والإجابة بالإيجاب . لقد كان بإمكانه أن يرسم الدوائر البيانية التالية :



وبهذه البساطة ، كان في متناول الخليل أن يحدد تركيب الوحـدات المشتبهة ، دون أن يدخل في دهليز الدوائر المعقدة . وكان ، في الوقت نفسه ، يستطيع تجنب أكثر جوانب عمله قسراً ، وغموضاً . والخليل يعرف فكرة الدائرة البسيطة لأنه استخدمها ، بشكل مثلث[16] ، في عمله عـلى اللغة حين درس التركيب الصوتي للكلمات . ولو أن غرضه إظهار تفعيلتين بسيطتين أو ثلاث وحداتها بالأخرين لكان من الطبيعي أن يلجأ الى فكرة يبدو أنه كان يعرفها ويعرف قدرتها على التوضيح . لكن الخليل اختـار الطريقة المعقدة لتركيب دوائره ، ولا بدّ أن وراء اختياره غرضاً . لكن

هذا الغرض ليس تحديد شخصيات التفعيلات المشتبهة كما يقــول فايل . وإنما هو شيء يتعلق بالتركيب الكلي للبحور ، ومواقع الزحافين الانعزالي والسياقي فيها ، كما سيقترح هذا البحث في فقرة قادمة .

٦٤ ــ ٩ لنحاول الآن تحليل التطور المنطقي في تفسير فايل من فكرته الأساسية إلى نتائجه . يقول فايل إن الخليل استخدم عــدداً من الكلمات الفعلية في العربية لتمثيل مكوناته الوتد ــ سببية . ويرى فايل أن الخليل استخدم هذه الكلمات لأنها أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطق بذاتها .

والكلمات المذكورة ، تبعــاً لفايل ، تنبىء بشيء يتعلق بالنبر الواقع عليها . فالسببان (قَدْ ، لَكَ) لا يحملان نبراً خاصاً بهما في النثر ، بل يُعَدّلان ذاتيهما تبعاً للكلمات التي تسبقهما وتتلوهما . أما الوتدان (لَقَدْ، وَقْتَ) فإنهما يحملان نبراً خاصاً بهما ، يقع عليهما باتجاهين متعاكسين:

(ــ ــ ه̽ ، ـ ه̽ ــ) .

والخطأ فوريّ الوضوح هنا ، إذ ليس من الصحيح أن الكلمات التي ذكرها فايل هي أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطق بذاتها . إذ أن أصغر كلمات العربية فعل الأمر من الثلاثي المعتل الآخر والأول أو الثاني والثالث (روى ، وقى ، وفى) إلا في مثل (نوى) سماعاً . وفي هــذه الحالة تكون الكلمتــان : (رِ) (قِ) (فِ) أصغر كلمات العربية . فلماذا لم يعتبر الخليل مثل هذه الكلمات مكوناً من مكوناته الوتد ــ سببية ؟

لنترك هذا الاعتراض المهم ، ونقبل ، مبدئياً ، رأي فايل ، ولنرَ كيف يستخدم فكرته الأساسية هذه .

يتابع فايل قائلاً :

« حين تشكل هذه التتابعات من المقاطع بيتاً من الشعر ، باعتبارها مكوّنات وزنية لتفعيلة ، فإن لها وظيفة إيقاعية محددة . فالسببان

لكونهما جزءين غير منبورين في التفعيلة ، ليس لهما تأثير على إعطاء الإيقاع صيغته وشكله ، وهما بالتالي معرّضان للتغيرات الكمية ، أي الزحافات . أما الوتد فإنه يشكّل اللب الإيقاعي للبحر ، باعتباره حاملاً للنبر . وبهذه الصفة فإنه ، ضمن البيت، يمتنع على أي تغير سواء في تتابع المقاطع أو في كمّه . وتبعاً لكون واحد من الوتدين المتضادين لباً للتفعيلة ، فإننا نحصل على إيقاع صاعد أو إيقاع نازل . »

يوحي فايل هنا بأنه يبني تفسيره على دراسة للنبر اللغوي وخواص الكلمات ذاتها . فهو يقرر بوضوح أن كلمة مثل (لقَدْ) لها وظيفة نبرية محددة . والوظيفة النبرية ، أو بالأحرى ، الطبيعة النبرية ، في نظره مطلقة : أي أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت . وهذا ، كما ينجلي بسرعة ، أعمق أسس عمله جذرية . لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة ليصوغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط . والكلمة شيء والوتد شيء آخر ،إلا أن فايل يخفق في رؤية الفرق بينهما . ولعل إخفاقه أن يكون فاعل الوهن الأساسي في فرضيته كلها . وسيتضح ما يقال فوراً.

إذا كان فايل على حق في نظرته المطلقة للنبر على الكلمة من الشكل (لَقَدْ) ، فإن عليه أن ينبر الكلمة (مضى) بالطريقة (ــ ــ ٥ׅ) حيثما وردت . وعليه كذلك أن ينبر الكلمة (إلى) بالطريقة نفسها . فإذا اجتمعت الكلمات الثلاث في بيت وشكلتْ اثنتان منها تفعيلة واحدة، فإن نبرهما ينبغي أن يبقى ما هو عليه ، حسب رأي فايل (ليظل تفسيره منسجماً مع نفسه) . أي أن التفعيلة (لقد مضى) في البيت : « لقد مضى إلى الغدير طائر » يجب أن تنبر هكذا :

(MHP1 (ــ ــ $\overset{\times}{\text{٥}}$ ــ ــ $\overset{\times}{\text{٥}}$) ــ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ــ ٥)

ويكون فيها نبران للإيقاع الصاعد .

وبتمديد مواقع النبر على الكلمات الباقية في البيت يكون له النموذج :

(٥̽ — — ٥̽ — — ٥̽ — — ٥̽ — — ٥̽ — — ٥̽ — —) (MHP2

على افتراض أن تفسير فايل يقضي بمعاملة كل تتابع من الشكل (ـــ ـــ ٥) على انه وتد . أما اذا لم نفترض هذا ، فإن نموذج النبر الذي يمكن تحديده يكون :

(٥ — — ٥ — — ٥ — — ٥̽ — — ٥̽ — — ٥̽ — —) (MHP3

ويستحيل تحديد مواقع النبر على الكلمتين : الغدير طائر .

في كلتا الحالتين ، نكتشف النموذج النبري بطريقة الافتراض لأن فايل نفسه لا يبدي رأياً في ما يحدث في مثل (MHP3) أو (MHP1) ، بل يقصر عمله على تحليل التفعيلات في الدوائر بشكلها المثالي . ومن هنا يبدو أن ما أوحى به ، بدءاً ، من كونه يستقرىء نماذج النبر اللغوية ويتخذه أساساً لدراسة النبر الشعري وضع زائف وهمي . ولذلك فإن عمله غير ذي قيمة في دراسة نماذج النبر في الشعر العربي . ولو انه حاول أن يبدي رأياً فيما يحدث في مثل (MHP3) لما وجد مهرباً من اللجوء الى نظرية الزحافات ومحاولة اكتشاف الوتد في كل تفعيلة ، أي انه سيهجر محاولة تحديد النبر عن طريق الكلمات اللغوية ليحدده عن طريق التفعيلات النظرية ذاتها . وستعترضه في ذلك صعوبات كبيرة لأن تحديد التفعيلة الأصلية في البيت المناقش أمر صعب ، فقد تكون (ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥) أو (ـــ ـــ ٥ ـــ ٥ ـــ ٥) أو (ـــ ـــ ـــ ٥ ـــ ـــ ٥). وهنا يبرز عجزه. تفسيره يحمل كل ما في نظام الخليل من قسر وتجريد . ويصدق القول ، لذلك ، بأن محاولة **فايل** لا تتعدى كونها محاولة لتفسير طبيعة عمل الخليل في الدوائر. أما الادعاء بأنها تمنحنا القدرة على فهم إيقاع الشعر العربي واكتشاف نماذجه المختلفة فهو ادعاء فارغ من أي دلالة . على افتراض أن فايل

استطاع تحديد التفعيلات في (MHP) بأنها (مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن) بالعودة الى سياق القصيدة الكلي ، فلا بد أن يقرر عندها بأن النــبر في التفعيلة الأولى يقع على الوتد .(ـــ ـــ ة) وفي الثانية على الوتد (ـــ ـــ ة) وكذلك في الثالثة . وتطابق هذه الأوتاد الكلمات أو أجــزاء الكلمات : (مضى ، غدي ، ثرن) . وبهذا ينفي فايل أن يقع نبر على **لقد** ، **الى** مع انه كان قد قرر أن هاتين الكلمتين – الوتدين تحملان نبراً خاصاً بهما محدداً لا يمكن أن يفقد وانهما لذلك تشكلان اللب الإيقاعي لتفعيلتيهما . وهذا عبث يتجاوز عبث العروضيين الذين يوجّه لهم فايل أعنف نقد . ويظهر عمله هنا أن دراسته لا أساس لها في تحليل النبر اللغوي إطلاقاً وأن إيهامه بأنه يستقي تقريره لعمل الخليل من إدراكه لنماذج النبر في اللغة ثم نسبته لما يؤمن به هو الى الخليل أمران يخرجان على أبسط شروط البحث العلمي الدقيق .

٦٤ ــ ٩ ــ ١ تبرز عبثية عمل فايل بجلاء أعظم حين نطرح على تفسيره السؤال : لنفترض أن لدينا الكلمتين (كان منّا) في بيت من الشعر ، فكيف ننبرهما ؟ ولا بد أن يجيب فايل بأن (كان) وتد مفروق (ـــ ه ـــ) ولذلك تنبر هكذا : (ـــ ة ـ) وأن (منّا) سببان ولذلك لا تنبر . ويعني هذا أن الكلمتين معاً تشكلان التفعيلة (فاع لاتن) ذات الإيقاع النازل . ومن المنطقي ، إذن ، أن يمتنع ورود هذه التفعيلة ، أي هاتين الكلمتين،في بيت من الشعر له التركيب : (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) أي :

(/ ه ــ / ه ــ ــ/ ه ــ // ه ــ / ه ــ ــ / ه ــ // ه ــ / ه ــ ــ / ه ــ) (ISF

أو في أي بيت من الشعر يحتاج فيه الى الوحدة (ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه) .

لكن ما هو منطقي تبعاً لتقرير فايل يناقض ما في الواقع الشعري ، لأن الواقع الشعري يؤكد أن الكلمتين (كان منّا) يمكن أن تستخدما

لتشكلا الوحدة (ـ ٥ / ـ ـ ٥ / ـ ٥) أو تنقسما بين وحدتين أخريين . وهذه الحقيقة البسيطة تظهر :

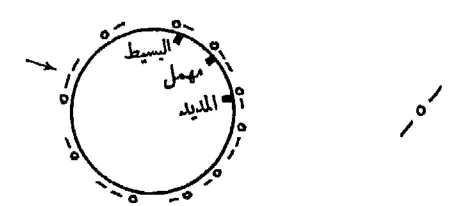
١ً ـ إما أن تفسير فايل لا قيمة له في فهم الإيقاع الشعري ، أو

٢ً ـ أن ما يفعله من اللجوء الى مفهوم النبر اللغوي موحياً بتوفر الدقة العلمية لبحثه ، أمر لا جدوى منه ولا يغني فتيلاً .

٦٤ ـ ١٠ ما يزال هذا الكاتب عاجز عن إدراك المنطق الداخلي لعمل فايل : كيف استطاع أن ينتقل من الحلقة الأولى في تحليله [كون التتابعين (ـ ـ ٥) (ـ ٥ ـ) وتدين يحملان النبر] الى الحلقة الأخيرة وهي أن هذين التتابعين هما العنصران الوحيدان اللذان يحملان النبر وانهما ذوا نبر مطلق في طبيعته ، يقع حيث وردا ؟ ألا يلغي فايل بقوله هذا فاعلية أساس جذري من أسس عمل الخايل : وهو أن ترتيب المكونات الوتد ـ سببية ضمن التفعيلة هو الذي يعطيها شخصيتها الإيقاعية المتميزة ؟

٦٤ ـ ١١ يثير إصرار فايل المطلق المشار إليه في (٦٤ ـ ١٠) سؤالاً يدهش هذا الكاتب أن فايل لم يتنبه إليه : إذا كان (ـ ـ ٥) و(ـ ٥ ـ) هما حاملي النبر ـ ولا شيء غيرهما ـ فأين يقع النبر في التفعيلات التي تخلو من هذين الوتدين ؟ في الكامل من الشكل : (متفاعلن متفاعلن فعلن) ، ترد الوحدة الأخيرة دون وتد . وفي السريع من الشكل : (مستفعلن مستفعلن فعلن) . ترد الوحدة الأخيرة دون الوتد (ـ ٥ ـ) . ويبدو أن تفسير فايل ينفي وقوع النبر على هاتين الوحدتين ! ويصدق ما يقال على التفعيلات التي تطرأ على وتدها علة . أي أن جزءاً كبيراً من الشعر العربي يرد دون نبر في وحدة البيت الأخيرة منه . وإذ نتذكر الأهمية المطلقة للوحدة الأخيرة في إعطاء التشكل الإيقاعي طبيعة مستمرّة فيه مميزة له ، ندرك عبثية ما يفترضه تفسير فايل ، وندرك كذلك عبثية التفسير نفسه[١٧] .

٦٤ — ١٢ يؤكد فايل أن الخليل ركّب الدوائر ووضع على نقطة البدء في كل دائرة (عدا الرابعة) بحراً صافياً لا التباس في تركيبه وموقع النبر عليه ، معتبراً إياه البحر الرئيسي ، ثم وصف البحور الملتبسة التي لها التركيب الوتد — سببي ذاته . ويُسأل هنا ببساطة : هل يحتاج الخليل بعد تركيب الدائرة ، إلى اتخاذ بحر صاف بدءاً لها لكي يتاح له وصف تركيب البحور الأخرى فيها ؟ والإجابة بالنفي . لتوضيح ذلك نفترض أن الخليل أراد إظهار كون التفعيلات : (مستفعلن / فاعلن / فاعلاتن) في البسيط والمديد تتركب بالأشكال: (— ه / — ه / — — ه) (— ه / — — ه) (— ه / — — ه / — ه) وليس بالأشكال: (— ه / — ه — / — ه) (— ه — / — ه) (— ه — / — ه / — ه) ، بوضع مركبات هذين البحرين على الدائرة . أما كان بإمكانه أن يفعل ما يلي :

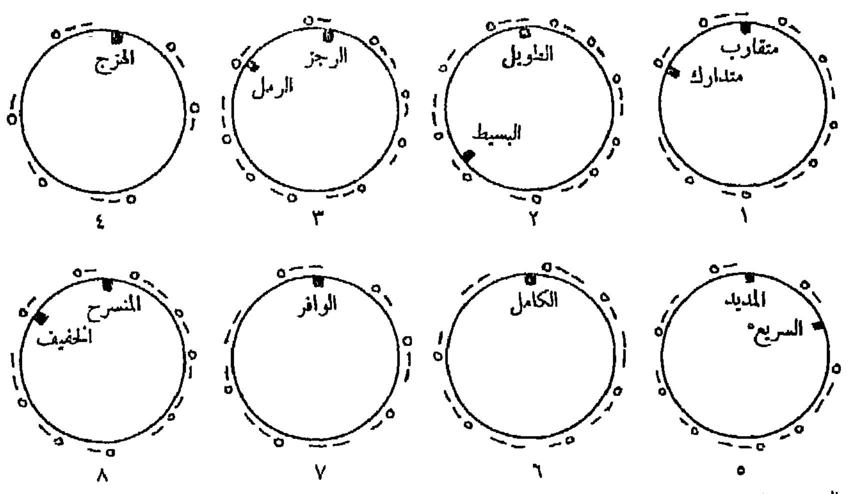


من الواضح أن الخليل كان يقدر ، بهذه البساطة ، أن يظهر تركيب التفعيلات المذكورة وتركيب البحرين ، دون الاضطرار إلى إدخال الطويل في الدائرة ، أو اعتباره البحر الرئيسي فيها* . لكن الخليل بدأ فعلاً بالطويل ، ولا بدّ أن يكون غرضه مرتبطاً بهذه الحقيقة . وإذ ننظر في الدوائر الأخرى نرى أن كلاً منها يبدأ ببحر بدايته (— — ه) ، عدا الدائرة الرابعة . لكن هذه الدائرة تحوي، بدورها ، بحراً يبدأ بـ (— — ه) يقع على نقطة تناظر مواضع البحور المشابهة في الدوائر الأخرى ، رغم أن البحر الذي يُعتبر رأس الدائرة الرابعة هو السريع . ويبدو ، لذلك ،

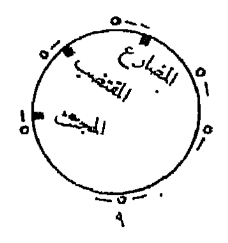
* أو بإدخاله فيها في الموضع الذي يتجه اليه السهم ، دون اعتباره البحر الرئيسي فيها .

أن الخليل هدف الى اظهار العلاقة بين ما يبدأ من البحور بـ (ـــ ـــ ه) وما يبدأ بـ (ـــ ه) أو (ـــ ـــ) ليوضح الطبيعة التوالدية أو التحوليـة للبحور، بالدرجة الأولى. وقد يكون قصد الى إظهار وجود نمطين فقط للبحور: ما يبدأ بوتد، وما يبدأ بسبب، ينقسمان بدورهما الى مجموعات خمس لكل مجموعة التركيب الوتد ـ سببي نفسه، وتنتج كل مجموعـة إمكانيات نظرية لم يستغلها العرب سماها، لذلك المهملات.

٦٤ ـ ١٣ لو أن الخليل أراد أن يظهر بتركيبه للدوائر موقع النبر في البحور لكان من الطبيعي أن يضع على الدوائر التركيب الشعري للبحور فقط. وقد يُظَنّ أن خلق دوائر تصف البحور بشكلها الشعري فقط أمر صعب. لكن هذا الكاتب فعل ذلك بسهولة مسعدة، كما توضِّح الدوائر التالية:



* السريع يظهر هنا بشكله المشهور



وقد يعترض هنا بأن عدد الدوائر أكبر، وأن البسيط لا يظهر بالشكل (ـــــ ٥) في وحدته الأخيرة ، وأن للسريع شكلاً آخر هو (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ) في وحدته الأخيرة . والاعتراض بكثرة العدد مردود لأن القلة ليست فضيلة تبرر ، لتوفيرها العسف والقسر الموجودين في الدوائر الخليلية الخمس . أما قضية البسيط فيمكن أن تحلّ بوضع علامة فوق الساكن الذي يثير الاعتراض . وأما عن السريع فإن وجوده بالشكل المذكور غير مؤكد في الشعر ويمكن تخصيص دائرة مستقلة لشكله (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥٥) ، الموجود في الشعر .

ويمكن إظهار مواقع النبر في الدوائر بوضع علامات مميزة فوقها. وبهذا تحقق الغرض الأساسي .

لكن الخليل لم يفعل ما فعله هذا الكاتب ، بل جمع البحور في دوائر خمس . ولا بد أن غرضه من ذلك شيء آخر غير إظهار مواقع النبر وإزالة اللبس في التفعيلات المبهمة ، شيء مرتبط بالعلاقة التركيبية بين البحور ، ومواقع الزحاف فيها ، ثم إظهار ذلك في مخطط يسهل الرجوع اليه، ويغني عن استشارة الصياغة النظرية لقوانين الزحاف والصلة والتراتب والتعاقب وغيرها من خصائص تركيبية للبحور . وسيظهر أن العرب عرفوا هذه الخصيصة لعمل الخليل ، رغم ما يدعيه فايل من انهم جهلوا غرضه.

٦٤ ـ ١٤ ليس أدل على خطأ تفسير **فايل** من كون النبر الذي يقترحه جامداً لا يتأثر بحركية اللغة أو طبيعة الكلمات التي تشكل التركيب الشعري. فالنبر كما يصفه شيء خارجي إطلاقاً يتحرك في عزلة كاملة عن اللغة والتجربة الشعرية والعوامل المعقدة التي تتحرك في بنيتها . وقراءة أبيات من الشعر العربي بالطريقة التي يقترحها فايل تظهر صحة ما يقال هنا عن نبره وبُعده عن روح العربية .

٦٤ ـ ١٥ نبر البحور بطريقة فايل يعني أن كل البحور التي تقع في

دائرة واحدة لها الإيقاع ذاته. لأن الإيقاع ، كما يقول ، يتحدد بالوتد ، أما السبب فلا دور له في خلقـه ، وإن كان يؤثر في تسارعه وبطئه . ولعل هذه النتيجة وحدها أن تكفي مبرراً لرفض عمل فايل كله . ولا عجب بعد ذلك أن يرى فايل أن الشعر العربي يبرز فيه إيقاع منفرد واحد يسميه هو (monorhythm) . ولا يقول مثـل هذا إلا باحث تعجم عليه روعة الإيقاع وتنوعه في مئات من القصائد الجاهلية وفي الشعر العربي خلال عصوره كلها . وإن مستمعاً يحسّ بأن إيقاع الطويل والمديد واحد ليجسّد ذروة من العجمة في تحسس روح اللغة وحركية نغمها تثير التساؤل حول حقه في الحكم على إيقاعات الشعر في هذه اللغة .

٦٤ – ١٦ يدعي فايل ، كما أشير في (٦٤ – ١٣) أن غرض الخليل من تركيب دوائره لم يصلنا ، لا عن طريقه ولا عن طريق العروضيين بعده . وهذا ادعاء لا تسنده الحقائق . لقد أوضح **ابن عبد ربه**، مثلاً ، غرض تركيب الخليل لدوائره ، في مقدمته النثرية وفي منظومته العروضية. وقرر أن الدوائر تكشف كيف ينفك بحر من آخر ، وتكشف تركيب البحور التي تتألف من التتابعات الوتد – سببية نفسها : وتحدّد مواضع الزحاف في كل بحر من البحور . والنقطة الأخيرة تعالج بتفصيل كبير في عمله . فهو يظهر أن الدوائر تكشف الزحاف الذي يطرأ على التفعيلة باعتبارها كياناً مستقلاً من جهة ، وعليها باعتبارها جزءاً من سياق شعري مركّب من جهة أخرى[١٨] . وقد يكون هذا التعقيد في طبيعة الزحافات دفع الخليل الى تركيب دوائره المعقدة بدلاً من الدوائر الصغيرة المقترحة في (٦٤ – ٨) لأن الأخيرة تستطيع كشف الزحاف الانعزالي ، لكنهـا تعجز عن كشف الزحاف السياقي ، كما يبرز في المواضع التي سماها الخليل التراقب والتعاقب خصوصاً . وهكذا يكون إظهار التوتر في التفعيلة الواحدة بين دورين لها : انعزالي وسياقي دافعاً رئيسياً في تركيب الخليل لدوائره دون الدوائر الممكنة المركبة في (٦٤ – ١٣) مثلاً . وليس هناك دائرة

واحدة من دوائر الخليل تخلو من التوتر المشار اليه بين زحافين . ويلاحظ أن كل دائرة تجمع البحور التي يحدث فيها التوتر في المواضع نفسها .

٦٤ ــ ١٧ لعل النقطة التالية أن تظهر بجلاء أتم خطأ تفسير فايل . يفترض فايل ان الخليل ميَّز مواقع النبر بتسميتها أوتاداً، وقرر أن الزحاف لا يصيبها . ويتضمن هذا التقرير أن كل موضع لا يصيبه الزحاف هو موقع للنبر . أما أن توجد مواضع لا يصيبها الزحاف وتكون نوعين : منبوراً وغير منبور ، فإن ذلك يدمّر نظرية الخليل وتفسير فايل لها . فإذا وجدنا في العروض مواضع لا يصيبها الزحاف أبداً ، ومع ذلك لم يقل الخليل إنها أوتاد ، قدرنا على إظهار جزئية عمله كما يتصوره فايل . وليس من الصعب ، في الواقع ؛ إيجاد أمكنة لا يصيبها الزحاف يسميها الخليل أسباباً . يفترض الخليل ، مثلاً ، أن هناك وحدتين لهما التركيبان (ــ ٥ / ــ ٥ ــ / ــ ٥) (ــ ٥ ــ / ــ ٥ / ــ ٥) ، ثم يقول إن كل سبب فيها يصيبه الزحاف . ويصدق هذا أحياناً على الوحدة الأدنى . أما الوحدة الثانية فليس هناك موضع واحد في العروض كله ، أو في الشعر الذي حلله الخليل ، أو في الشعر الذي حلله هذا الكاتب ، يطرأ فيه الزحاف على السبب (ــ ٥) الأول من هذه الوحدة. وهذه حقيقة مدهشة لا يبدو أن فايل لاحظها أو عُني بها وبدلالتها . وما تعنيه هو أن الوحدة (ــ ٥ ــ / ــ ٥ / ــ ٥) يجيء فيها الوتد أولاً وتستوفي نبرها المزعوم ، لكنها مع ذلك تقاوم فقدان الساكن من سببها مقاومة مطلقة. ومن الواضح انه لا يمكن الادعاء بأن السبب أيضاً يحمل نبراً ولذلك يمتنع وقوع الزحاف فيه لأن الخليل ، كما يتصور فايل ، يؤكد أن السبب لا يحمل النبر وليس له دور في تشكيل الإيقاع . ما السر في الظاهرة الغريبة المذكورة إذن ؟

تبعاً للفرضية التي يطرحها هذا الكاتب، يستحيل أن تفقد (ــ٥ــ ــ٥ــ ٥ــ) خامسها الساكن لأن هذا الجزء منها هو في الواقع نهاية النواة (ــ ــ ٥).

وحيث وقعت الوحدة (ــ ه / ــــ ه) لا يمكن أن تتخذ الشكل (ــ ه / ــ ــ)[١٩] . وعلى هذا التفسير تكون التفعيلة (ــ ه ــ / ــ ه / ــ ه) وهمية لا وجود فعلياً لها ، ويكون خلق الخليل لها نابعاً من رغبته في فرض قانونه الإيقاعي المتعلق بالمسافة بين الوتدين . والدليل على ذلك هو أن كل المواضع التي تقع فيها (ــ ه ــ / ــ ه / ــ ه) تحوي تتابعات يفصل بين النواتين (ــ ــ ه //ــ ــ ه) فيها ثلاث نوى من النوع (ــ ه) . ويتأكد،من هنا ، أن خلق (ــ ه ــ) في هذا الموضع لا علاقة له برغبة الخليل في تبيان موقع النبر في هذا الجزء من التفعيلة دون غيره وتبيان استحالة الزحاف فيه لذلك .

٦٤ ــ ١٨ إذ كان الخليل قد بنى دوائره على أساس النبر الذي لاحظ وقوعه في مواضع معينة من الشعر ،فكيف أتيح له أن يعطي بحوراً صيغاً ليست لها في الشعر ؟ لنفترض أن الخليل سمع النبر في المديد على الوتد (ــ ــ ه) في التفعيلات الثلاث الأولى ، فعلى أي أساس اعتبر التفعيلة الرابعة للمديد مؤلفة من (ــ ه / ــ ــ ه) ، وقرّر أنها لا يمكن أن تكون (ــ ه ــ / ــ ه) ؟ وما دام غرض الخليل إشعارنا بأن وحدة مبهمة تتخذ في بحر معين الشكل (A) دون (B) ، كما يدعي فايل ، لوجود النبر عليها بطريقة دون أخرى ، فكيف أتيح له إدراك الشكل (A) مع أنه لا يوجد في الشعر ، الذي يُفترَض أنه يحلِّله ، إطلاقاً ؟

ويصدق هذا السؤال على عدد من البحور الموجودة في الدائرة الرابعة. لكنه يصدق بشكل أجلى على الدائرة الخامسة ، حيث يصف الخليل بحراً مهملاً كاملاً لم يسمعه في الشعر ، كما أظهرت (٦٤ ــ ١) . وتضيء قضية هذا المهمل أبعاد عمل الخليل كله . فهو في تركيبه للدائرة الخامسة لم يقصد إلى إظهار موقع النبر،لكنه مع ذلك مضى قدماً ووصف تركيب المهمل . ووصفه يعني أن هذا المهمل ممكن نظري . وإذ نسأل عن العامل

الذي ارتكز اليه في تصوير هذه الإمكانية نسأل عن جوهر عمله في الدوائر.

الإمكانية النظرية، كما هو واضح، تكتسب تركيبها من طبيعة التركيب الوتد — سببي لإمكانية متحققة فعلاً في الشعر هي المتقارب. والعوامل المشتركة بين الإمكانية النظرية والواقع الشعري المتحقق هي علاقة التتابعين (— — ٥) (— ٥). في البحر المتحقق والمتقارب، للعلاقة النسق (— — ٥ ← — ٥). أما في الإمكانية النظرية فللعلاقة النسق (— ٥ ← — — ٥) ولا يمكن للإمكانية النظرية أن تمتلك خصائص تركيبية (من حيث التكوين الوتد سببي) لا يمتلكها البحر المتحقق نفسه. أي أن ما يفعله الخليل هو أن يسجل الإمكانيات النظرية التي يسمح بتوليدها تشكل إيقاعي معين وجده في الواقع الشعري. وطاقة التوليد هذه تنبع من عامل واحد واضح الأبعاد في البحر المتحقق هو تركيبه الوتد — سببي. وليس هناك من إشارة في عمل الخليل كله الى عامل آخر تشتق منه طاقة التوليد المذكورة. وبالتحديد، لا يمكن أن يكون هذا العامل في الدائرة الخامسة النبرَ، لأن الخليل لم يكن مسجِّلاً يضم بحرين فيهما نموذج نبري واحد في دائرة واحدة، لسبب بسيط هو أنه لم يُتَحْ له اكتشاف النموذج النبري في أحد البحرين على الأقل.

تسمح المناقشة السابقة بتقرير ما يلي: لم يكن **الخليل** في تركيبه للدوائر مستقرئاً يلخص نتائج عمله الفعلية فقط في مخططات توضيحية بشكل مطلق وانما كان منظِّراً يبدأ من الواقع الشعري، ثم يشقّق الامكانيات النظرية التي يسمح هذا الواقع بتوليدها. وأساس التشقيق والتوليد في النظام النظري الذي قام بتشكيله هو التركيب الوتد—سببي لبعض البحور التي هي معطيات فعلية للواقع الشعري. وثمة دلائل كافية على هذا، وعلى أن النبر، بالطريقة التي يحدده بها فايل، لم يكن أساس التوليد المشار اليه، أو أساس تركيب الدوائر التي احتواها النظام[٢٠].

٦٤ — ١٩ تبقى نقطة أخيرة، في امتحان صحة تفسير فايل، ذات

طابع تطبيقي ، وهي ، وحدها ، يمكن أن تكفي لإثبات خطأ هذا التفسير. كيف أتيح للخليل ، اذا كانت مواقع النبر على بحوره كما يصفها فايل، التفريق بين بيتين لهما التركيب الوتد—سببي نفسه ونموذج النبر نفسه ونسبتهما الى بحرين مختلفين ؟ كيف أتيح له ، مثلاً لا استقصاءً ، أن يفرّق بين البيتين ١١٤ [المناقش في فقرة (٧٢ — ١٠)] والبيت رقم (٧٤):

« القلب منها مستريح سالم والقلب مني جاهد مجهود »

لقد نسب الخليل البيت (١١٤) الى السريع ، ونسب البيت (٧٤) الى الرجز ، مع أن نموذج النبر فيهما ينبغي أن يكون واحداً اذا صحت نظرية فايل ، وهو النموذج التالي :

— ٥ — ٥ — — ٥ / — ٥ — ٥ — — ٥ / — ٥ — ٥ — ٥

— ٥ — ٥ — — ٥
— ٥ — ٥ — ٥ — } باعتبار الأصلين

ثمة أمثلة كثيرة تثير السؤال المطروح هنا ذاته . وهذه الأمثلة ، معاً، تدحض فرضية فايل وتظهر عجزها عن تفسير الظواهر المعقدة في عمل الخليل،وعن إضاءة الطبيعة المغنية لإيقاع الشعر العربي كما أدركها الخليل وكما يدركها المتلقي ذو الحس الإيقاعي المرهف .

نقد النظرية الكمية كما يشرحها ابراهيم أنيس

٦٥ — حاول **ابراهيم أنيس** إعادة صياغة العروض العربي على أساس من نظام المقاطع والنظرية الكمية . وهو يدعي لصياغته كمالاً كبيراً ،

بل مطاقاً . ولعل صياغته أن تكون أفضل الصياغات التي اتخذت التفسير الكمي أساساً لها . لكن امتحان هذه الصياغة بدقة يكشف نقاط ضعف تسمح بالتشكيك في جدوى النظرة الكمية . ولقد أشير سابقاً الى بعض هذه النقاط ، حين نوقشت قدرة النظرة الكمية على تفسير الظواهر الوزنية المعقدة . إلا أن ثمة نقاطاً أخرى تستحق أن تثار هنا ، إتماماً للتحليل . (عد فقرة ٦٢) .

يظهر الخلل المنهجي في مواضع عدة ، لعل أهمها أن يكون رفضه من الشعر العربي ما يبدو أن نظامه عاجز عن وصفه ، ورفضه من عمل الخليل ما هو منهجي قائم على استقراء صحيح لنماذج من الشعر العربي المنتج حتى عصره . ويظهر هنا ببساطة أن عمل الخليل أكثر دقة ومنهجية وأقل قسراً من عمل أنيس . فالأخير لا يكتفي بإقصاء بحرين كاملين ، هما المضارع والمقتضب عن العروض العربي[٢١] ، بل يقصي عدداً كبيراً من الأشكال الإيقاعية (الزحافات) في البحور التي يقبلها[٢٢] . ثم انه يفصل الرجز عن الجسم الرئيسي للنظام الإيقاعي ، لأن زحافاته لا تخضع للقوانين النظرية التي يصوغها[٢٣] . وهو حين يرفض من زحافات البحور كل ما ينتج تشكلاً إيقاعياً تعجز قوانينه عن احتوائه ، يرفض زحافات في الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف — وهي البحور الرئيسية حسب رأيه[٢٤] — وكذلك يفعل في بحور أخرى . ولن تستقصي هذه الدراسة كل نقاط الضعف ، إذ يكفي أن تثار أسئلة قليلة حول طبيعة تحليل أنيس ليُدرك انه لا يصلح نظاماً لوصف إيقاعات الشعر بتنوعها وتعقدها .

يقرر أنيس قواعد رئيسية ، تفسر في رأيه كل التغيرات التي تحدث في العروض كما أعاد صياغته[٢٥] ، هي :

١ — اذا كان المقطع الأول في الشطر متوسطاً جاز أن نجعله قصيراً .

٢ – اذا بدأ الشطر بمقطعين متوسطين جاز لنا جعل أحدهما قصيراً، ولا يتأتى هذا فيهما معاً، فإذا لم يكونا في أول الشطر جاز جعل الثاني منهما قصيراً .

٣ – اذا توالى أربعة مقاطع متوسطة ، وهو نادر ، جاز ، بل حسن جعل الثالث منها قصيراً ، ولا يرد هذا إلا في بحري الخفيف والمنسرح .

ويضيف أنيس ملخصاً قواعده أن كل قواعد الزحافات والعلل «لا تكاد تخرج عن قلب مقطع متوسط الى مقطــع قصير »[٢٦] . ثم يسن لتوالي المقاطع قاعدتين يستقيها ، كما يقول ، من بحور الخليــل ، دون بحر **الأخفش** ، هما[٢٧] :

١ – ح – يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين.

٢ – ح – يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من أربعــة مقاطع متوسطة .

يبدو جلياً أن القواعد السابقة قواعد استقراء « قالبي » ، أي أنهــا تستقرىء الحدود القصوى والدنيا للتحولات الممكنة ، فتشكل قالباً تتحرك فيه التغيرات دون أن تخرج عليه . وهي بهذا الملمح قواعد معقولة . لكن قواعد التحولات الإيقاعية ينبغي أن تقدر على الدلالة بوضوح على التحولات الموضعية في أي تشكل إيقاعي لكي تكون فعلاً جدية وشمولية ونافذة في الوقت نفسه. قواعد أنيس لا تستطيع أن تفسر معطياتها نفسها: لماذا يحدث تحول ما في موضع ولا يحدث في موضع آخر له الخصائص ذاتها؟ بل لماذا يجوز التحول الموصوف في قاعدة (٢) إذا لم يكن المقطعان في أول الشطر ولا يحدث اذا كانا في أول الشطر؟ هل يصلح التعادل الكمي أساساً لتفسير هذه الظواهر؟ وكيف ؟ تصدق القاعدة (٢ – ح) على البسيط، الذي يمكن أن يتشكل،

نظرياً ، من : (ــ ه ــ ه ـــ ه / ــ ه ــ ه / ــ←) في وحدتيه الأوليين بتحول (ــ ه ـــ ه) الى (ــ ه ــ ه) لكن هذا لا يحــدث في الشعر . وقاعدة أنيس وصف صادق لانعدام هذا الحدوث ، لكن أنيس لا يقدم تفسيراً كمياً مقبولاً لهذه الظاهرة . لماذا لا يحدث ما لا يحدث هنا ؟

وبالطريقة نفسها يُسأل : لماذا يمتنع أحياناً توالي أربعة مقاطع متوسطة لا أكثر من أربعة ؟ وكيف تدلنا القواعد المحددة على هذا الامتناع وهي تنكر ورود أكثر من أربعــة مقاطع فقط ؟ في المديد ، مثلاً ، ترد (ــ ه ــ ه) // [(هه) بلغة المقاطع عند أنيس] في آخره ولا ترد في حشوه (عد فقرة ٤٣ ــ ٣ ــ ١ ــ ٢) ، مع أن ورودها في الحشو يعطي للبحر التركيب : (ه ــ هههه ـــ ه) وهو لا يخالف شرط أنيس المتعلق بامتناع توالي أكثر من أربعة مقاطع متوسطة ، وينبغي أن يجوز وروده تبعاً للقواعد الكمية التي تقرر أن (ـــ ه) تعادل (هه) (التركيب هنا مقطعي). وإذ لا يصدق ما تقرره القواعد على البحر المناقش، يسأل: فما قيمة القاعدة إذن ؟

تقول قاعدة أنيس (٢) ما يعني أن (هه ــ ه) يمكن أن يتحول أحد مقطعيهــا (هه) الى (ــ) ، على ألاّ يتحولا معــاً في أول الشطر . والمعطيات الشعرية نفسها تظهر تحول (هه ــ ه) في البسيط الى (ه ـــ ه). لكن أنيس يرفض قبول هذا التحول . ويُسأل هنا : ما قيمــة القاعدة إذا رفضنا تقبل ما تدل على إمكان حدوثه ، خصوصاً إذا كان الرفض يخالف الواقع الشعري[٢٨] ؟ إلا أن الأهم من ذلك هو أن القاعدة لا تنطبق على كل المواضع التي ترد فيها (هه ــ ه) . يقرر الخليل ، مثــلاً ، أن (هه ــ ه) في المجتث لا يمكن أن تخسر ساكنها الثاني ، أي أنهــا لا يمكن أن تتحول الى (ه ـــ ه) بلغة أنيس . ويدل هذا على أن قواعد

أنيس لا تستقصي كل المواضع التي ترد فيها ظاهرة ما . وهذا غياب مؤسف للدقة العلمية .

يقرر أنيس ، كذلك ، أن (٥ — ٥٥) تتحول في آخر الشطر الى (— — ٥٥) والى (٥٥٥) ، ثم يضيف أن هذا يحدث في المجتث . والخليل يخبرنا أن التعاقب يدخل السببين الخفيفين في هذا البحر ، أي أنه لا يمكن أن يتركب بالشكل المقطعي (٥٥ — — — — ٥ ٥) فكيف يوفق أنيس بين القاعدة وبين الواقع الشعري ؟ وهل تستطيع النظرية الكمية تفسير الظاهرة المذكورة في المجتث ؟ والجواب ، في رأي هذا الكاتب ، بالنفي[٢٩] .

هل تصدق قاعدة أنيس المناقشة هنا على مجزوء الخفيف ؟

يوحي ما تقوله القاعدة بأن هذا التشكل يمكن أن يتحول في وحدته الثانية الى : (— ٥ — ٥ / //٥ — — ٥) ، لكن الخليل يخبرنا أن (٥ ٥ — ٥) لا يمكن أن تخسر ساكنها الرابع وتتحول (بلغة المقاطع) الى (٥ — — ٥). أما أنيس فإنه يقول في تحليله لـ (مستفعلن) إنها يمكن أن تصير (مُتَفْعلن) و (مُسْتَعِلن) في آخر الشطر الأول ، أما في آخر البيت فيمكن أن تكون لها الأشكال (متفعلن /// مستعلن /// مُسْتَفْلن) .

هل يعني كلام أنيس هنا أن (مستفعلن) في مجزوء الخفيف يمكن أن تتحول الى الأشكال المذكورة ؟ إذا كان الجواب بالنفي ، فما قيمة قاعدته إذن ؟ وإذا كان بالاثبات فعلى أي أساس يقدم رأيه والخليل أولاً ، والأمثلة الشعرية عند ابن عبد ربه وعند الخليل نفسه ، دليل على عدم ورود (مستفلن) في هذا التشكل ؟ وليس في أمثلة أنيس نفسها ورود لـ (مستفلن) في الموضع المذكور . كيف نوفق إذن بين قواعد أنيس النظرية وبين أحوال البحور كما يحددها ؟

ثمة سؤال آخر : هل تقدر النظرية الكمية أن تفسر امتناع ورود (مُسْتَعِلن) في مجزوء الخفيف ؟ والجواب بالنفي ، لأن ما ينتج إذا

وردت لا يخالف قاعدة أنيس (٢ – ح) التي تتعلق بامتناع ورود أكثر من أربعة مقاطع طويلة ، إذ يكون لمجزوء الخفيف التركيب التالي إذا دخلته (مستعلن) :

(٥ – ٥٥٥ – – ٥)

ثم ان (مستعلن) حسب القوانين الكمية تعادل (مستفعلن) و (متفعلن) فلماذا يصر أنيس على أن الأخيرة هي الوحيدة التي تجوز في مجزوء الخفيف دون معادلتيها ؟

أما قاعدة أنيس عن ندرة توالي أربعة مقاطع متوسطة وانحصار ذلك في الخفيف والمنسرح فهي سليمة في حالة البحور الكاملة فقط . لكن هذا عودة الى نظرية الزحافات والتعلق بالنموذج النظري . فإذا رُفِضت نظرية الزحافات ، ودُرِست التشكلات الإيقاعية بما هي واقع شعري ، وُجِد أن توالي أربعة مقاطع متوسطة ليس نادراً على الاطلاق ، بل انه شائع بنسبة عالية ، لكن حدوثه يكون في نهاية التشكل الإيقاعي . ولهذا أسباب لا ترتبط بالكم ، وانما بالنبر ونماذجه .

ويشبه هذه القاعدة في التعلق بالمثال النظري ، وبالتالي في القصور ، تسرع أنيس الى تعميم الحكم بأن « عدد المقاطع المتوسطة في الشطر الواحد أكثر من عدد المقاطع القصيرة وهو ما ينسجم مع ما يميل اليه الكلام العربي شعراً ونثراً من إيثار المقاطع المتوسطة بشكل عام بوجه عام »[٣٠]. ولا يصدق هذا على الكلام العربي كما يتجسد واقعاً لغوياً ، وانما يصدق الى حد ما على المثال النظري للشعر في قالبه العروضي . ألم يكن الكامل والوافر بحرين من البحور الأربعة الأكثر شيوعاً في الشعر العربي ، وهما بحران تزيد فيهما المقاطع القصيرة على المتوسطة ؟ وماذا عن الرمل في تحولاته ، وماذا عن الرجز ؟ في الأول يتوازى نوعا المقاطع ، وفي الثاني ، في بعض تحولاته ، تزيد المقاطع القصيرة .

لقاعدة أنيس (١ ــ ح) انطباق كبير على الشعر التراثي ، باستثناء الرجز حيث ترد (ـــ ـــ ه // التركيب هنا مقطعي) . لكن الاستثناء من الأهمية بحيث يقلل جدوى القاعدة . ثم إن هذه الوحدة بدأت تشيع في الشعر الحديث ، ولا يمكن ، لذلك ، الاحتفاظ بالقاعدة دون تحوير .

٦٥ ــ ١ النظرية الكمية كما يصوغها أنيس تفترض ــ مثل نظام الخليل ــ أن المتلقي قادر على إدراك الوحدات في كل تشكل إيقاعي ، وعلى تقسيم البيت الى وحداته المركبة ، ثم قياس هذه الوحدات بالأصل لإدراك التغييرات التي طرأت على مقاطعها . ولا تقدم النظرية أي ضوابط إيقاعية تفرض تقسيماً للتشكل الإيقاعي دون آخر ، وتحديداً للوحدات بطريقة دون أخرى . وفي هذه الحقيقة يشترك نظام أنيس مع نظام الخليل في نقاط الضعف الرئيسية ، مما يجعل الإفادة منه في تحليل بيت شعري الى مكوناته الإيقاعية على درجة من المحدودية والصعوبة تبرر التساؤل عن جدواه . وفي الواقع أن نظام أنيس قد يزيد صعوبة أحياناً على نظام الخليل ، لأن الثاني يؤكد أهمية الوتد ، مقدّماً ضابطاً إيقاعياً يفتقد في الأول .

من جهة أخرى ، إن تعلق أنيس بنظرية الزحافات والعلل يجعل من عمله محاولة لتسهيل العروض لا أكثر ، فهو يتقبل الأسس الفكرية لعمل العروضيين وجوهر تصورهم للإيقاع وطبيعته وتكون نماذجه . لكن الضعف الأكبر للنظرية الكمية ، كما صوِّرت حتى الآن عند المستشرقين وأنيس ، هو تعلقها الحتمي بالنموذج النظري الكامل لكل بحر من البحور ، واضطرارها الى قياس كل تتابع حركي بالتتابع الحركي المثالي في النموذج النظري . وبهذا تشارك هذه النظرة عمل الخليل أعمق أسسه جذرية وأكثرها تعقيداً وتجريداً وبعداً عن روح الفاعلية الشعرية . وبرفض

مفهوم المثال – كما فعلت هذه الدراسة – يصبح حتمياً رفض النظـرة الكمية بصورتها الحالية رفضاً قاطعاً .

تبقى نقطة أخيرة : بعض ملاحظات أنيس تصلح إطاراً عاماً للتحليل. لكن تفسيرها على أساس كمي مستحيل . فقاعدة عـدم توالي أكثر من مقطعين قصيرين لا يمكن أن تفسر على أساس كمي ، ويبقى النبر وحده قادراً على تفسيرها . والاهتداء ببعض هذه الملاحظات مجدٍ ، لكن الحاجة الى إضاءتها بروح النبر حاجة ملحة .

إشارات

١ والتفسير العروضي أكثر تعقيداً . عد فقرة (١٤) البيت (MNHT) وابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٢٧ .

٢ عد فقرة (١٠) .

٣ الانسجام الإيقاعي الداخلي هو في الواقع شرط ذاتي إلى حد كبير ، إن لم يكن إطلاقاً ، لأنه انعكاس لاستجابة ثقافية معقدة . فهو ذاتي لا بتعبيره عن الذات الفردية ، وإنما بتعبيره عن ذات الثقافة الكلية . هكذا يبدو ما كان ينقصه الانسجام ممتلكاً لانسجام عميق في وضع ثقافي معين .

٤ يسأل هنا : وإذا لم يكن مثله ؟

٥ « الأصوات اللغوية » ط . ٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة ، ١٩٦١) ص : ١١٨ — ١٢٣ .

٦ سا . ؛ وعياد ، ورد ، ص : ٤٢ — ٤٤ ؛ والنويهي ، ورد ، ص : ٢٤٠ — ٢٤١ .

٧ را . كذلك الأمثلة التي يحللها عياد . ، وهي لا تمتلك انتظاماً كاملا باتباع قواعد أنيس ورد ، ص : ٥٠ — ٥٥ .

٨ عد المقدمة ، فقرة (٥) .

٩ الاشارات في هذا الفصل إلى مقالة فايل في « د . م . ا » الطبعة الحديثة ، إلا حيث يشار إلى مصدر آخر .

١٠ أفضل هنا استخدام « اللهجة » ترجمة لـ (accent) لأن لها الخصائص الشمولية التي تمتلكها الكلمة الانكليزية ، إلا أن الأخيرة يمكن أن تحصر بـ « الثقل » أو الطريقة المعينة المميزة في نطق الكلمة .

١١ را . « د . م . ا » ط ق .

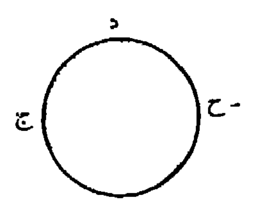
١٢ ترجمة الاقتباس : « تبقى الحقيقة التالية : وهي أن البحور الستة عشر لا تظهر أبداً بالشكل الذي تعطاه في الدوائر الخمس ، وإنما تشذ دائماً تقريباً (أو تقريباً دائماً) عن هذا الشكل ، ويكون شذوذها إلى درجة كبيرة أحياناً ». (تأكيد الكلمات لهذا الكاتب) . والتعبير الزائف منطقياً هو : « أبداً ... بل دائماً تقريباً » .

١٣ حين يحدث ما يسمى التصريع . را . مثلا على ذلك في ابن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٥٣ ، ٤٥٩ حيث ترد « الآمالا .... وقذالا » و « معمود ... مفقود » على التوالي ؛ ومعلقة الحارث ابن حلزة « أسماء ... منه الثواء » ، وهو ما يسمى التشعيث .

١٤ لكن فايل يورد مجموعتين فقط . ولعل المسؤول خطأ مطبعي .

١٥ الترجمة : « اذا دمجت الأقدام (التفعيلات) السبعة لا مع أنفسها (كما في مجموعة ١) بل مع بعضها بعض ، ينتج تبعاً لحساب الاحتمالات إمكانيات عديدة (اتشكيل) بحور ممزوجة » .

١٦ حفظ المثلث ابن دريد في « الجمهرة » كما يقول محقق « كتاب العين » عبد الله السيد الذي يقول : « لعل هذا المثلث كان في رأي الخليل دائرة كدائرة العروض هكذا :



ويرى السيد أن نظرية المهمل والمستعمل في العروض تشابه إلى حد كبير قرينتها في « كتاب العين » . را . مقدمته لتحقيق الكتاب ، ورد ، ص : ٣٤ .

١٧ إذا كان النبر دائماً على الوتد فكيف ننبر أو نقرأ تركيباً شعرياً مثل الحبب حين لا يكون في وحداته وتد ؟ هل نقف صامتين ، قائلين إن قراءته في علم الغيب لأنه لا يحوي أوتاداً ؟ إذا قبلنا نظرية فايل فلا بد من الصمت ، إلا أن يلجأ فايل إلى مفهوم العلة ويحاول اكتشاف أصل التفعيلة . لكن هذا عبث كعبث العروضي . فالنبر إما أن يوجد في كلمات اللغة وعلاقاتها التركيبية والموجود الشعري أمامنا ، أو لا يوجد . ثم إن في قبول محاولة فايل للبحث عن أصل التفعيلة نقضاً لأحد أهم أسس الخليل : وهو أن الوتد لا يتأثر بالعلة في الحشو .

١٨ سجل ابن عبد ربه هذه الحقائق في مقدمته النثرية وفي منظومته في العروض بوضوح تام . وتجاهل فايــل لهذه المقطوعة (وللمقدمة) والحقائق التي تشير اليها قد يعود إلى تحامله الواضح على التراث العربي وإصراره على تأكيد عقمه وقلة أهميته (محاولة منه لتأكيد أهمية عمله الشخصي أم..؟) ذلك أن فايل لا يجهل عمل ابن عبد ربه كما يبدو من اشاراته اليه - إلا أن يكون قد أشار إليه دون أن يقرأه ! ! ! .

را . منظومة ابن عبد ربه ، خصوصاً الأبيات :

« والنقط التي علـى الخطـوط   عــلامة تعــد للسقــوط
والحلق التي عليهـــا ينقـط   تسكن أحياناً وحيناً تسقـط
والنقط التي بأجواف الحلق   لمبتدا الشطور منها لا يخترق
فانظر تجد من تحتها أسماءهـــا   مكتوبـــة قد وضعت إزاءهـــا
والنقطتان موضــع التعاقـب   ومثل ذاك موضع التراقب »

ورد ، ص : ٤٣٨ .

١٩ في الشعر التراثي . أما في الشعر المعاصر فان هذا يحدث كثيراً ، لكنه حينما يحدث ينحصر في (فاعلن) وحدة مستقلة ولا يحدث فيها جزءاً من (فاعلاتن) .
٢٠ عد فقرة (٦٨ – ٧٢) حيث يدرس منهج الخليل بالتفصيل .
٢١ « موسيقى الشعر » ، ص : ٥٤ .
٢٢ را . ، مثلا ، سا . ص : ٧٤ ، حيث يرفض قبول (– ٥ – – – ٥) في البسيط قائلا إنه لم يعثر إلا على أبيات متناثرة في عدة قصائد من « جمهرة أشعار العرب » و « المفضليات » ترد فيها هذه الوحدة . ومن الشيق جداً أن (– ٥ – – – ٥) في البسيط ترد أكثر من مرة في القصيدة الواحدة عند حسان بن ثابت . را . « المجاني الحديثة » (عن مجاني الأب لويس شيخو) باشراف فؤاد البستاني ، ط . ٢ المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ح ٢ (بيروت ، ١٩٦٢) ص : ٣٠ ورا . رائية الأخطل ص : ٧٩ – ٨٥ (أكثر من سبع مرات) وقد عثرت على الأمثلة المشار اليها بعد نظرة عابرة في « المجاني » ودون كبير بحث ؛ فما ترى تكون النتائج إذا تقصى المرء أشعار العرب كلها ؟ .
٢٣ « موسيقى الشعر » ، ص : ١٢٦ .
٢٤ را . دراسته المفصلة لهذه البحور ، سا . ، ص : ٥٩ – ٨٢ .
٢٥ سا . ، ص : ١٥٧ .
٢٦ سا . ، ص : ١٥٩ .
٢٧ سا . ، ص : ١٥٥ .
٢٨ عد اشارة (٢٢ ، أعلى) .
٢٩ ومخالفة ما يحدث هنا لشرط أنيس (١ – ح) ليست بذاتها تفسيراً لهذه الظاهرة ، لأن قاعدة عدم توالي أكثر من مقطعين قصيرين وصف لما يحدث وليست تفسيراً له .
٣٠ « موسيقى الشعر » ، ص : ١٥٢ .

الفَصلُ التَّاسِع

في الأسس الفكرية لنظام الخليل

١ ـ مقدمة في منهج الخليل

٦٦ ـ حاول الفصل الأول تحديد الخيوط الرئيسية لمنهج **الخليل** في البحث . وقاد تطور الاستكناه لعمله ولمعطيات الشعر العربي الى تأكيد سلامة الفهم المعبر عنه سابقاً لهذا المنهج . فقد كشف البحث المتقصي أن عمله ذو طبيعة تعميمية يتخذ الاستقراء النسبي مركزاً لتطوره . وينتفي ، نتيجةً ، كون عمله . حصراً مطلقاً لجسد الشعر العربي كلـه ، ويظهر خطأ ادعاء **نازك الملائكة** بأن « مقاييس الخليل وأوزانـه استقرأت الشعر العربي **وحصرته كله ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون**»[١] . (تأكيد الكلمات لهذا الكاتب) . فالخليل لم يستقرىء الشعر كله ، من جهـة ، ولم يحصر كل ما فيه بقانون ، من جهة أخرى . ولقد أشير الى النقطة الثانية سابقاً ، إذ أظهر أن ثمة قصائد عربية لم يستطع الخليل وصفهـا وتحديد انتظامها الإيقاعي تبعـاً لمعطيات نظامه[٢] . وهذه حقيقة معروفة للباحث الجاد لا يجادل فيها متخصص . لكن النقطة الأولى ، أي كون الخليل لم يستقرىء الشعر العربي كله ، أقل وضوحاً ، وأقـل شهرة . وقد تبدو صحتها طبيعية بدهية إذ يُدرك شيئان : ١ ـ كون نسبة كبيرة من الشعر قد ضاعت قبل زمن الخليل . ٢ ـ كون الخليـل نفسه لم يدّعِ أنـه استقرأ الشعر كله ؛ وإشارة الجادين من الباحثين في التراث

نفسه الى استحالة اطلاع إنسان واحد على مجموع الشعر[٣] . إلا أن إقامة البرهان العلمي على صحة النقطة المناقشة ليست سهلة ، ولا يبدو أن أحداً حاول ذلك حتى الآن . غير ان هذا الكاتب استطاع العثور على نماذج من الشعر لا يبدو أن الخليل أخذها بعين الاعتبار في صياغة نظامه شمولي الصيغة . وقد يكون ما أتيح لهذا الكاتب جاء لحظ ٍ حَسَنٍ أو لتنقيب أجهد النفس فيه ، وأياً كان السبب فإن حدساً لا يبرّر علمياً ينقر في النفس ؛ هو أن العمل المتقصي الدائب سيكشف وجود نماذج شعرية أخرى لم يتخذها الخليل مادة صياغة . ولعل باحثين آخرين أن يتقصوا الشعر العربي،بمنهجية وتطلع ذي طبيعة إحصائية ، ليثبتوا سلامة الحدس أو خطأه .

٦٧ – تكشف النماذج المشار اليها أن الخليل قد لا يكون حلّل بعضاً من القصائد المعروفة ، بل المشهورة ، في الشعر الجاهلي . إلا أن ثمة احتمالاً آخر نظرياً : هو أن يكون الخليل قد حلّل هذه القصائد جزئياً ، أو أن يكون حلّلها كلياً وأدرك طبيعة التركيب الوزني فيها ، لكنه ، لسبب ما،أهملها ولم يسمح لها بأن تلعب دوراً في صياغة نظامه . وقد سُمّي هذا الاحتمال نظرياً لأنه ، في رأي هذا الكاتب ، يظهر سلوكاً فكرياً هو النقيض المطلق للإخلاص الفكري الذي يطبع عمل الخليل كله . لذلك يبدو مبرراً أن يُقرّرَ أن الخليل لم يعرف النماذج التالية عميقة الدلالة،لأنه لو كان عرفها لكان وجب عليه أن يعدّل إمّا تحديده لبعض البحور الرئيسية في نظامه وللزحافات أو التحولات الممكنة فيها ، أو تحديده لطبيعة الإيقاع في القصيدة العربية وعلاقة بيت منها ببيت آخر :

٦٧ – ١ النموذج الأول هو البيت التالي من قصيدة للحارث بن حلّزة:

HIH) « وبالسبيك الصفر يعقبها بالآنسات البيض واللعس »[٤]

والنموذج الثاني للشاعر نفسه ، في قصيدة أخرى :

HIP) « فانعم بجدّ لا يضرك النوك ما أعطيت جدّا
فالنوك خير في ظلال العيش ممن عاش كدّا »[٥]

يظهر النموذج الأول أن قصيدة من التركيب الوزني (متفاعلن / متفاعلن / فعِلن) يمكن أن يرد فيها بيت (أو أبيات) ليس فيها (متفاعلن) على الاطلاق ، مثل : (مستفعلن / مستفعلن / فعِلن) . والنموذج الثاني يظهر أن قصيدة من الكامل لها التركيب (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلاتن) يمكن أن يرد فيها بيت (أو أبيات) لها التركيب (مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلاتن) .

قد تشعر هذه النماذج بوجود خصيصة أصيلة في الشعر العربي : هي أن تحديد إيقاع البيت يرتبط بالسياق الكلي للقصيدة ، وبأن البيت ليس وحدة إيقاعية قائمة بذاتها ذات هوية معزولة ، لأن البيت في النموذج الأول هو من السريع تركيباً ، اذا أخذ منعزلاً عن القصيدة ، لكنه ، إيقاعياً ، من الكامل لأنه في سياق قصيدة تنتسب الى الكامل . ويبدو أن هذا التصور هو الذي دفع الخليل الى اعتبار مثل هذا البيت مبنياً على بحر دون آخر . ذلك أن الخليل يعتبر أبياتاً هي من الرجز من حيث التركيب مبنية على الكامل ، دون أن يبرر نسبته لها ، ثم يمضي ليقرر ، على أساس تركيب هذه الأبيات ، ان الكامل يمكن أن تطرأ عليه زحافات تخرج به عن شكله الأساسي القائم على (متفاعلن) الى شكل لا ترد فيه (متفاعلن) إطلاقاً[٦] . أما النموذج الثاني فإنه ينتسب الى الرجز تركيباً، وهو أكثر دلالة لأنه يرد في قصيدة من الكامل في حين أن الخليل لا يشير الى إمكان ورود (مستفعلاتن) في الرجز مع انها ترد في الكامل حسب رأيه . وقد يشعر كلا النموذجين أن القصيدة العربية ليست وخيدة البحر بشكل مطلق،وأن إيقاعها يمكن أن ينسرب من بحر الى بحر آخر بسهولة كبيرة . ولعل حرص الخليل على التحليل الشكلي للأبيات معزولة أن يكون

العامل الذي أدى الى إخفاقه في رؤية هـذه الامكانية ، وأدى بالتالي الى نشوء المفهوم المتحجر لجمود القصيدة العربية التراثية على صورة واحدة ، إيقاعياً ، تتكرر في كل بيت من أبياتها . لكن الفرضية التي تبدو أكثر احتمالاً هي أن يكون تصوّر الخليل المسبق لقيام القصيدة على بحر واحد هو المسؤول عن إخضاعه للتشكلات التي تشبه النموذجين المناقشين لتحليل شكلي يعيدهما الى صورة مثالية لبحر ما ، ثم يوسع نطاق التحولات التي يمكن أن تطرأ على البحر على أساس التشكلات المذكورة . لكن إخفاق الخليل في أن يوسع نطاق التحولات التي تطرأ على الكامل لتشمل الصورة الموجودة في النموذج (HIP) يشعر بأن الخليل في استقرائه للشعر لم يعثر على النموذج المذكور أو شبيه له . وبرفض تقبّل عمله على النقطة المثارة هنا حول وحدة الصورة الإيقاعية للقصيدة العربية ، نعيد للشعر العربي شيئاً من حيوية عميقة غابت عنا بسبب قصور المناهج النقدية ذاتها،وبسبب من وقوفنا حيث وقف الخليل لا نتعدى ما قرر لنا من قوانين .

من هنا يمكن القول إن مشكلة الخليـــل الأساسية في عمله على الشعر كانت مشكلة تصورية أو مفهومية (conceptual) — كما هي الحال في حالات لا تحصى في تطور نظرية المعرفة — أي انها مشكلة تنبع من تصور سابق التكون لطبيعة القصيدة العربية وبنائها الإيقاعي . إن المـــادة التي وصفها الخليل شيء ، والصورة التي بها قدمها ، أو فسرها ، شيء آخر. وليس أدل على ذلك من انه وجد في القصيدة الواحدة أنماطاً إيقاعية مختلفة ، لكنه نسبها الى صورة مثالية واحدة مطلقة . وقد فعـل ذلك ، مثلاً ، حين وجد بيتاً له التركيب :

(RTM) (مستفعلن / مستفعلن / مفعولن)

فنسبه ، قسراً ، الى الكامل حين وجده في قصيدة من الكامل ، ثم قال إن الكامل يمكن أن تكون له هـذه الصورة ، معتمـــداً على ورود

(متفاعلن) في أبيات من القصيدة المذكورة ، مع انه لا يصر ، كما أشير أعـــلاه ، على أن وجود (متفاعلن) هو الخصيصة الوجودية المميـزة للكامل . ثم وجد الخليل البيت (RTM) نفسه في قصيدة من الرجز وقصيدة من السريع فسمّاه رجزاً وسريعاً ، ثم قال إن الرجز والسريـع يمكن أن تكون لهـما الصورة (RTM) . والمشكلة هنا هي ، كـما قيـــل ، مشكلة مفهومية ، ذلك أن هذا الكاتب ، مثلاً ، يختار أن يصف التّركيب (RTM) حيث ورد بأنه من الرجز ، ثم يقول ، واصفاً أمثلة الخليل ذاتها ، إن القصيدة العربية لا تقوم على صورة إيقاعية واحدة ، وانما تنتقل من بحر الى بحر ، اذا كانت نماذج النبر في البحرين ذات خصائص معينة. وهذا انطلاق من تصور أو مفهوم مخالف لتصور الخليل . ويبرر هـذا التصور كون المشكلة المثارة هنا قد تحدث في أكثر من تشكّل إيقـاعي واحد .
ان البيت من الشكل :

(٥———/٥——٥—٥—/٥——٥—٥—) (SAM

مثلاً يمكن أن يرد في قصيدة لها التّركيب :

(٥———/٥——٥—٥—/٥——٥———) (WEQ

كما يمكن أن يرد في قصيدة لها التّركيب :

(٥———/٥——٥—٥—/٥——٥—٥—) (KQX

والخليل يعتبره في الحالة الأولى من الكامل ، وفي الحالة الثانيـــة من السريع ، مع أنه هو هو لم يتغير . وكذلك فإن التّركيب من الشكل :

(٥—٥— /٥——٥—٥—/٥——٥—٥—) (GRD

يعتبر في نظام الخليل كاملاً مرة وسريعاً أخرى .

والأدق في حالة (SAM) و (GRD) كما في حـالة (RTM) هو أن

يعترف بأن القصيدة العربية تنتقل من بحر الى آخر بسهولة وأنها قد تقوم على بحرين أو أكثر .

ولقد كان إسهام المتأخرين في تحجير القصيدة على صورة واحـــدة جذرياً ، فإن كاتبـــاً مثل **ابن عبد ربه** يهمل أبياتـــاً نسبها الخليل الى الكامـــل وهي لا تحوي (متفاعلن) إطلاقاً ، ويقدم أمثلة للكامل لا يخلو واحد منها من (متفاعلن) ، إلا في حالة ترد في عروض البيت وضربه فيها (ـــ ـــ ـــ ٥) وهنـــا يعتبر المؤلف (ـــ ـــ ـــ ٥) تحولاً عن (متفاعلن) تمّ بفقدان الأخيرة وتدها[٧] . ويتابع بعض المحدثين تجميـــد القصيدة على صورة واحدة دون مبرّر ، فتقرر **نازك الملائكة** ، مثلاً ، أن (مستفعلاتن) لا ترد في الرجز ، ثم تقرر أن الرجز لا يخلط بالكامل إطلاقاً ، ورأيها هذا قد يتفـــق وصورة العروضيين عن التراث ، لكنه يخالف روح التراث الحيـــة الأصيلة ، كما يظهر بيتا الحارث (HI-H,P) بوضوح .

٢ ـ ملاحظات على طبيعة عمل الخليل

٦٨ ـ ليس من عرض هذا البحث التكهّن بالآلية التي تطور عن طريقها نظام الخليل ، فالتكهن ، حتى لو صدق ، لن يسهم جذرياً في إغناء فهمنا لإيقاع الشعر العربي . ورغم الاغراء القوي الذي يفيض من كون عمل الخليل ذا طبيعة غامضة معقدة ، فإن هذا الكاتب لن يحاول تقديم فرضية شمولية عن الدوافع والمكونات الأساسية لحقيقة هذا العمل . وستناقش من النظام النقاط التي يبدو أن فهمها يضيء أبعاد الإيقاع ذاته ، أو يجعل تقبل النظام الجديد أكثر سهولة ومباشرة .

٦٨ ـ ١ ثمة ظاهرة شيقة في عروض الخليل : هي أنه يطوّر عدد المكونات الوتد ـ سببية الى أربعة هي (ـــه/ـه/ـه ـ/ـــ) مع أن الأخيرين لا يعكسان تتابعات حركية مستقلة في العربية [مستقلة هنا تعني التتابعات التي تبدأ بعنصر من عناصر المزدوجة الأساسية (متحرك/ ساكن) ، وتنتهي بالآخر] . ورغم هذا التطوير النظري لعناصر لا توجد فعلاً في اللغة ، فإنه يهمل عنصراً آخر هو مكوّن لغوي فعلي : أقصد التتابع الحركي (ـ ه ه) . ومن المثير أن تكشف هذه الخصيصة جذرية الأهمية، والتي أغفلها الدارسون ، فيما أعلم لعمل الخليل . فالتتابع (ـ ه ه) مكوّن لغوي لا يمكن إنكار وجوده . إلا أن هذا المكون ـ وهذه نقطة مهمة ـ نادر الحدوث في الشعر . وإن كان ينعدم حدوثه . أما في النثر فإنه أكثر حدوثاً . في القرآن مثلاً ، يحدث هذا التتابع في الآية « غير المغضوب عليهم ولا الضالين » . وإذ نلاحظ الآن أن بين أوزان الخليل الصرفية ، كما يعرضها سيبويه [٨] ، عدداً لا بأس به يعكس صور كلمات يرد فيها التتابع المذكور ، يستثيرنا الأمر الى أن نسأل : ما دام الخليل على وعي بأن (ـ ه ه) مكون لغوي فعلي . فلماذا أهمله ؟ وأي دلالة في هذا الإهمال ، وما أثره على التكوين النهائي لنظامه ؟

من هنا نبدأ ، لقد تصور الخليل دوراً وزنياً للمكون (ـ ه ه) متحد الهوية بالدور الوزني للمكون (ـ ه) ، واعتبر كليهما تتابعاً من الشكل (ـ/ه) . والدلالة الأولى لهذا التصور هي أن الخليل لم يعطِ أهمية للقيمة الكميــة للمكون (ـ ه ه) ، أو للفرق الكمي بينه وبين المكون (ـ ه) . ويشعر هذا بأنه لم يكن يتحرك في إطار الخصائص الكميــة للمكونات الوزنية .

لكن الدلالة الأهم لتوحيد هوية (ـ ه ه) بـ (ـ ه) يمكن أن ترى في موضع آخر لعب تصور الخليل لمكوناته ـ كما يعتقد هذا الكاتب ـ

دوراً أساسياً في صياغته لنظامه النظري . هذا الموضع هو الوحدة الأخيرة في البحر السريع .

٦٨ – ١ – ١ في فقرة سابقة، أشارت الدراسة الى أن الخليل اعتبر السريع مكوناً من : (مستفعلن / مستفعلن / مفعولاتُ) . وأكدت الدراسة أيضاً أن هذا الشكل للسريع لا يظهر في أي من الأمثلة الشعرية التي أوردها الخليل ، أو ابن عبد ربه ، أو التي وجدها هذا الكاتب في الشعر العربي . ثم إن من الشيق جداً والدالّ ان العروضيين العرب لم يقبلوا جميعاً تصور الخليل ، ورفض واحد منهم على الأقل أن يقبل (مفعولاتُ) على أنها الوحدة الأخيرة للسريع[٩] . لنسأل هنا ما يلي : لماذا رأى الخليل ضرورة لاعتبار (مفعولاتُ) بالتركيب (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ) وحدة كاملة ؟ في حين أن قاعدة أساسية من قواعده تقول إن المتحرك في آخر وحدة في البيت يقرأ دائماً حرف لين طويلاً فيتحول (ــ) الى (ــ ٥) كما في البيت التالي :

« قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ ... »

(ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ٥ ــ ــ ٥ ــ ــ /

↓

٥)

لماذا لم يعتبر الخليل (مفعولاتُ) مشكَّلةً من (ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥ ــ ٥) بقراءة متحركها الأخير حرف لين طويل ؟

قد تكون الإجابة على هذا السؤال مفتاح فهم الجوانب المعقدة في عمل الخليل . والتكهن بالدوافع ، كما قيل سابقاً ، ليس من غرض هذا البحث. لذلك سأورد هنا عدداً من النقاط التي تمثل وقائع في نظام الخليل والتي قد تعين ، بمجموعها ، على تفسير الظاهرة المذكورة :

١ ـ يبدو أن الخليل ، لسبب ما ينبع من تصوره للميزان الصرفي ، فرض حداً أقصى على التفعيلات هو أن تكون سباعية .

٢ ـ يبدو أن الخليل تمسك بالقانون الإيقاعي التالي: في الشعر العربي ينبغي أن يأتي وتد في كل تفعيلة وأن يحدث وتد تال له على مسافة يشغلها سبب واحد أو سببان ، والسببان هما الحد الأقصى. انتظام الإيقاع ينبع من ملاحظة هذا الحد .

٣ ـ في نظام الخليل نفسه ، ليس هناك مثل واحد على ورود (ـ ه ـ ه ـ ه ـ) بهذا الشكل معزولة تماماً .

٤ ـ في الشعر العربي تتخذ الوحدة الأخيرة للسريع (أو ما يعتبره الخليل السريع) أشكالاً أخرى أقربها الى صيغة (مفعولاتُ) هو الشكل (ـ ه ـ ه ـ ه ه) = (R) .

٥ ـ في هذا الشكل للوحدة المذكورة ، يجب التنبيه الى ورود التتابع (ـ ه ه) ، وكونه آخر عناصر الوحدة والبيت الشعري .

٦ ـ الشكل (R) لا يرد أبداً في عروض البيت الشعري بصورته المعروفة ، أي المؤلف من شطرين مختلفي القافية ، وانما يرد دائماً في نظام من التقفية هو (a, a, a, a,) ويكون كل سطر بيتاً كاملاً .

٧ ـ التتابع (ـ ه ه) يرد في مواضع أخرى من البيت الشعري ويعتبره الخليل مؤلفاً من (ـ ه) .

٦٨ ـ ١ ـ ٢ تثير هذه النقاط غريزة الاستكناه بقوة : لماذا؟ ويبدو لهذا الكاتب أن التفسير التالي يضيء معظم هذه النقاط ويعين على فهم عمل الخليل بدقة .

يبدو أن إحدى المشكلات الرئيسية التي واجهها الخليل في عمله هي : كيف يعامل التتابع (ـ ه ه) ؟ العربية تمنع التقاء الساكنين ، قاعدياً .

لكن هذا التتابع يحوي ساكنين متتاليين . ثم إن الشعر العربي ، واللغة الى حد كبير ، يظهران ميلاً واضحاً الى تأكيد الأهمية المطلقة للتناوب بين الحركة والسكون : كل حركة تنتهي بقرار ، ومهما بلغت حدة الحركة فإنها تنتهي بقرار يتألف من ساكن واحد . والمزدوجة الأساسية : (ساكن ← متحرك) هي الأساس الفعلي لعمل الخليل ، وهي قادرة على وصف أكثر من (٩٩،٩٩٪) من التتابعات الحركية في الشعر العربي . لكن هذا التتابع الشاذ العجيب (ـــ ه ه) يأتي فجأة ليهدد سلامة الأساس الجذري .

ولأسباب لن أحاول اكتناهها ، يبدو أن الخليل قرر أن يعامل هذا التتابع حين يرد في سياق التعبير الشعري باعتباره ذا دور مطابق إطلاقاً لدور (ـــ ه) أي على انه سبب خفيف . لكن الخليل ، باختياره هذا ، خلق مشكلة أخرى تنبع من فرضه على كل تفعيلة أن تحوي وتداً (نقطة ٢ أعلى) . ومن كونه وجد في الشعر العربي أمثلة تنتهي بالتتابع (ـــ ه ه) فعلاً . لو أن الخليل عامل هذا التتابع هنا كما عامله في سياق البيت الشعري ، لكان عليه أن يقبل تشكل بيت كالتالي :

(ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه / ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه / ـــ ه ـــ ه ـــ ه ه) (BW

أي أن عليه أن يقبل تفعيلة تتألف من توالي ثلاثة أسباب وليس فيها وتد .

لكن الخليل ، في الواقع ، يقبل ورود تفعيلات لها التركيب (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) (أي أنها تخلو من وتد) في أماكن أخرى : الرجز ، الخفيف ، مثلاً . فلماذا لا يستطيع قبول ورود (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) في السريع ؟ وهذه نقطة الكشف : ثمة حقيقة جذرية : حين قبل الخليل ورود (ـــ ه ـــ ه ـــ ه) في أماكن أخرى ، فقد أصر دائماً على أن هذه التفعيلة هي زحاف لتفعيلة أكبر تتركب كما يلي : (ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه) أو لوحدة أخرى هي

(—٥——٥—٥) : أي انه قرر أن التفعيلة الأصلية في البحر تحوي وتداً في موضع يفي بشرطه الإيقاعي المذكور في (٢ أعلى) ولم يكن للأمر أن يثير قلقاً في نفسه لأن الشعر العربي ، في الواقع ، يحفل بأمثلة كثيرة للرجز والخفيف وحدتها الأخيرة من الشكل (—٥—٥——٥) (—٥——٥—٥) على التوالي : فالخليل اذن منسجم مع نفسه ومع الواقع الشعري . وقياساً على ما فعل بالرجز والخفيف ، ولكي يحل مشكلة السريع ، فإن الخليل قد يكون قرر أن وحدة السريع الأخيرة ليست في الواقع (—٥—٥—٥٥) أي توالياً لثلاثة أسباب ، وانما هي ، أيضاً ، تحوي وتداً .

حسناً ، إذن ، التفعيلة (—٥—٥—٥٥) هي زحاف لتفعيلة أخرى فيها وتد . انما بقي على الخليل أن يحدد الوتد المذكور . فليكن ما حصل هنا هو ما حصل في الرجز أو الخفيف ، وليكن الوتد المفقود هو الوتد (——٥) .

لنفترض أن الخليل فعل هذا . فجأة تقف في وجهه عثرة كبيرة : اذا قال إن (—٥—٥—٥٥) هي زحاف لوحدة فيها الوتد (——٥) في آخرها ، فإن هذه الوحدة الأصلية تكون (—٥—٥——٥/٥) . لكن هذا يعني ، ببساطة أن تركيب البحر الذي يناقشه هو ذاته تركيب الرجز منتهياً بساكن بعد الوتد الأخير :

(—٥—٥——٥/—٥—٥——٥/—٥—٥——٥/٥)

ولو قال الخليل إن الوحدة (—٥—٥—٥٥) هي زحاف لوحدة يقع الوتد في وسطها ، لكان لديه الوحدة (—٥——٥—٥/٥) .

ومع أن الخليل ، نظرياً ، كان يمكن أن يقول هذا ، إلا أن الشعر العربي لا يقدم أمثلة تتيح له ربط التفعيلة (—٥—٥—٥٥) بنموذج أعلى لها هو (—٥——٥—٥٥)، كما أتيح له في حالة ربط (—٥—٥—٥)

بوحدة الرجز أو بوحدة الخفيف . وليس في الشعر العربي أي حدوث لـ (ـ ه ـ ـ ه ـ ه ه) بعد مستفعلن مكررة ، لكن في الشعر العربي، كما لا بد أن يكون الخليل قد لاحظ ، نماذج لها التركيب (ـ ه ـ ـ ه ه) في الوحدة الأخيرة تالية لمستفعلن مكررة .

من هنا ، فيما يبدو ، حاول الخليل حل مشكلة (ـ ه ـ ه ـ ه ه) بتصور أمر أكثر بساطة : هو أن الساكن في آخرها كان أصلاً متحركاً كما يكثر أن يحدث للمتحرك في نهايات الأبيات . ولهـذا التصور فضيلة قصوى هي انه لا يحدث لبساً بين البحر الناتج وبين أي بحر آخر ، ولا يدخل تعديلاً على وحدة لها وجودها المستقل المؤكـد في بحور أخرى بشكل آخر ، كما هي الحال في (ـ ه ـ ه ـ ـ ه) (ـ ه ـ ـ ه ـ ه ـ ه) وهو يعيد (ـ ه ـ ـ ه ه) و (ـ ه ـ ه ـ ه ه) الى نموذج مثالي أكبر واحد،ويخلق بذلك بحراً جديداً متميزاً . لكن المشكلة لم تحل نهائياً : إذ انه كان من المنطقي أن يتابع الخليل تحليله ليقول : وأصل (ـ ه ـ ه ـ ه ـ) هو (ـ ه ـ ه ـ ه ـ ه) تماماً كما في أي وحدة أخرى في نهاية البيت حين لا تنتهي بساكن بل بمتحرك: (ـ ـ ه ـ / ـ ـ ه ـ ه) . إلا أن تصوراً كهذا يبرز مشكلة عويصة تهدد النظام الخليلي كله : فالوحدة الناتجة لم تزل دون وتد يسندها .

هنا ، في رأي هذا الكاتب ،اكتشف الخليل مفهوم الوتد (ـ ه ـ) : ويبدو هـذا أبسط الأشياء : إن وحدة مثل (ـ ه ـ ه ـ ه ـ) يمكن أن تنقسم،بطريقة تظهر فيها وتداه بالشكل التالي فقط: (ـ ه / ـ ه / ـ ه ـ) ؛ وهكذا تنتج وحدة تحقق شرطين جوهريين في نظام الخليل :

١ً — هي تتألف من وتد واحد وعدد من الأسباب (اثنين) .

٢ً — وتقع في سياق وزني لا يفصل بين كل وتدين فيـه أكثر من سببين . وليس من المستبعد أن يكون الخليل قـد آمن ، في هذه المرحلة ، بسلامة هذا الشرط الذي قد يكون استقاه من دراسة البحور الرئيسية في الشعر العربي قبله[10] .

وهكذا يقدر الخليل على إعادة التوزان لنظامه بعد أن هدد هذا التوازن التشكيل الوزني في بيت كالتالي :

BHA) « يا صاح ما هاجك من ربع خالْ ينضحن في حافاته بالأبوالْ »

ويكون ، أيضاً ، قد حفظ قواعده الوزنية الأساسية .

لكن الخليل بعمله هذا ، زاد تعقيد النظام إلى درجة غريبة . إذ أنه اضطر ، حين حلّل الشعر ، إلى القول بأن (مفعولاتُ) لا ترد أبداً بهذا الشكل ، بل ترد دائماً بشكل متحوّل لها هو [(مفعولاتْ) (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ¦ ٥)] أو بشكل آخر هو (ـ ٥ ـ ـ ٥ ¦ ٥) . وبهذا فرض المثال النظري على الشعر ، من جهة ، وخلق وتداً جديداً قاده عمله في مراحل أخرى إلى فرضه على مواضع (مغايرة في طبيعتها) من التشكلات الوزنية ، كما سيتضح بعد قليل .

٦٨ ـ ١ ـ ٣ يُسأل الآن: لماذا عامل الخليل التتابع (ـ ٥ ٥) بطريقتين مختلفتين ؟ لماذا لم يعتبره مؤلفاً في كل حدوث له من (ـ ٥ ـ) أو من (ـ ٥ ـ ¦ ٥) ؟ والتعليل بسيط لا يتطلب كبير جهد : إذا حدث (ـ ٥ ٥) في سياق البيت الشعري ، أي حشوه ، واعتبر مؤلفاً من (ـ ٥ ـ) أو (ـ ٥ ـ ٥) فإنه يدمّر التركيب الوتد ـ سببي للبيت تدميراً مطلقاً ، لأنه يزيد فيه متحركاً ، أو متحركاً فساكناً ؛ وزيادة المتحرك ، كما أظهر هذا البحث ، تغير القيمة الإيقاعية للوحدة وطبيعتها ، ولا تحدث في الشعر العربي ، في الصورة التي يبرزه بها الخليل ، إلا في نهاية البيت حيث يتحول المتحرك الى (ـ ٥) .

التحليل الدقيق لعمل الخليل يؤكد سلامة الاقتراح الذي قدمه هذا البحث في موضع سابق : وهو أن التفعيلة (ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ) وهمية مفتعلة بتركيبها الحركي واسمها . فهي مختلقة في السريع . أما في المقتضب وغيره

فهي مفروضة فرضاً نظرياً . وكان بمقدور الخليل أن يعزل التتابع (ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه) في المقتضب مثلاً ، ويعتبره تفعيلة متميزة يعطيها لاسم (مستفعيلتن) ويقرر أن النبر يقع على السبب حين يتكرر مرات ثلاثاً في موضع كهذا ، وأن الوتد ليس وحده حامل النبر في الشعر العربي[11] . لكن الخليل لم يفعل هذا ، ولا شك أن ما فعله ينبع من رغبة في تقرير قواعد نظرية لها انطباق شمولي ، وفي خلق الحد الأدنى الممكن من هذه القواعد الشمولية ونفي أكبر عدد ممكن من الاستثناءات والإمكانات .

ويدعم ما يقال هنا سلامةَ النظرية التي يتبناها البحث الحالي . فارتباط النبر بـ (ـ ـ ه) ليس مطلقاً ، حتى إذا فرضنا أن الخليل يربط بين موقع النبر وبين الوتد . والنواة (ـ ه) ليست عديمة القيمة في خلق الطبيعة الإيقاعية للتشكل الشعري ، كما يؤمن **فايل** . إن كلاً من (ـ ه) و (ـ ـ ه) يمكن أن تحملا النبر . ويدرك ذلك بسهولة بتحديد الطبيعة الحقيقية للأماكن التي عزل الخليل فيها الوتد المفروق (ـ ه ـ). كما يتأكد، حينها ، أن التفعيلات (ـ ه / ـ ه / ـ ه ـ) (ـ ه ـ / ـ ه / ـ ه) (ـ ه / ـ ه ـ / ـ ه) والوتد المفروق (ـ ه ـ) ، تصورات نظرية تعكس طريقة معينة في معاملة التشكلات الوزنية ، ولا تجسِّد الطبيعة الإيقاعية الحقيقية للبحور التي أثبت الخليل ورودها فيها .

٦٨ ـ ١ ـ ٤ ثمة شيء أساسي صلب ، إذن ، هو أن الخليل . بشكل ما ، خلق قانوناً إيقاعياً جوهرياً يقرر أن التتابع (ـ ـ ه) يتكرر في الشعر مفصولاً إما بـ (ـ ه) أو بـ (ـ ـ / ـ ه) أو (ـ ه / ـ ه) لا أكثر، وأنه لاحظ أن هذا التتابع يتوفر في مواضع متناظرة من الوحدات الإيقاعية المتكررة في بيتين من الشعر ، أو في شطري البيت ، بصورة غالبة ، وأنه لذلك اعتبره وتداً يثبت إيقاع البيت . وحين وجد الخليل

تتابعات كالتي تحدث في الخفيف ، عزل التتابع (ــ ه ــ) لكي يحدّد وتداً يثبت إيقاع البيت ، ودعم شرعيةَ عمله كونُ الساكن في هذه التتابعات لا يفقد من المواضع النظيرة مهما كان شكل الوحدات في الأبيات الأخرى في القصيدة .

ولعل ثبات التتابعين (ـــ ه) (ــ ه) في مواضعها أن يكون أهم العوامل التي قادت الخليل إلى تأسيس نظرية الزحاف والعلة وتحديد الأوتاد والأسباب، وتركيب النظام النظري الذي شكله لكي يرجع جميع الأشكال التي يتخذها تركيب وزني معين إلى نموذج نظري مطلق الكمال يتخذ صوراً متعددة في الشعر بأن تختفي منه عناصر معينة وتبقى عناصر أخرى ، معينة أيضاً ، ثابتةً لا تتغير إطلاقاً .

٦٨ ــ ٢ هل يمكن أن يكون إدراك الخليل لوقوع النبر في مواضع معينة ورغبته في تمييز هذه المواضع هو ما قاده الى تحديد الوتدين المجموع (ـــ ه) والمفروق (ــ ه ــ) ؟ الإجابة القطعية على هذا السؤال الجذري مستحيلة . ويبقى هناك احتمالان : ما ذكر الآن ، واحتمال آخر هو أن تكون الآلية المناقشة فيما سبق هي المسؤولة عن كشف الخليل للوتد المفروق .

ومن الاحتمالين يختار هذا الكاتب الاحتمال الذي لا يعتبر النبر أساساً لعمل الخليل . ويبرر هذا الاختيار ويوجهه سبب بسيط هو أن الخليل في كل ما بقي لنا من عمله لم يذكر النبر أو عاملاً موسيقياً شبيهاً يعتبره الأساس الفعلي لتركيب نظامه . ولا يعقل أن يكون الخليل ، الذي عرف الموسيقى والرياضيات واللغة [١٢] ، قد استخدم مفهوماً إيقاعياً محدداً كالنبر ثم أغفل ذكره إغفالاً مطلقاً . وأبعد ما يمكن أن يذهب اليه الدارس الجاد ــ باقياً خارج حدود التكهن والفرض النظري ــ هو القول بأن الخليل أحسّ وجود عامل موسيقي في إنشاد العرب للشعر، ولاحظ تكرار

هذا العامل بطريقة تمنح أبياتاً متغايرة التركيب الوزني شخصيةً إيقاعية واحدة ، وانه استعان بهذا العامل في تصنيفه لهذه الأبيات ونسبتها الى بحر واحد رغم اختلاف تركيبها الحركي ، دون أن يكتنه طبيعة المواضع التي يحدث فيها العامل المذكور ويميزها عن غيرها ويتخذها أساساً لتحليله التطبيقي للتتابعات الحركية في الكلمات المركبة للتشكيل الشعري . وافتراض كون العامل المشار اليه النبرَ ، بتحديده الإيقاعي — اللغوي المعاصر ، افتراض لا يتجاوز حدود الحدس ، وليس ثمة ما يبرر قبوله واعتباره حقيقة من حقائق عمل الخليل . بل لعل ارتباط الشعر العربي بالغناء في نشأته أن يشير الى اتجاه معاكس : وهو كون العامل المذكور ظاهرة موسيقية تنبع من المفاهيم الموسيقية للتعادل الإيقاعي . واقتراب الشعر من الغناء يبتعد به ، عادةً ، عن لغة الحديث اليومي ونبرها الطبيعي ، أي انه ينأى بالتركيب الإيقاعي للشعر عن النبر اللغوي ويقترب به من التعادل الكمي الذي يشكل الأساس النظري لخلق المقاييس الموسيقية — الغنائية [١٣] .

٦٨ — ٢ — ١ ثمة حقيقة يجب أن تؤكَّد : هي أن التفسير الذي يطرحه هذا البحث لا ينكر احتمال أن يكون الخليل . أدرك وجود النبر في الشعر العربي ، بل ينكر أن تكون مواقع النبر التي ميّزها هي المواقع التي حددها فايل ، وينكر أن يكون الخليل ربط ربطاً مطلقاً بين أوتاده وبين النبر . ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعه دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد . كما سيظهر البحث الحاضر في فقرة قادمة .

٦٩ — لقد أكد الخليل خلال عمله كله أن نظامه يعكس نموذجاً نظرياً للتشكلات الوزنية في الشعر العربي يستطيع وصف الصور المتعددة للتتابعات الوزنية لكل بحر . ويشير عمله الى أن بين هذه الصور المتعددة صورة عليا تقترب غالباً من استيفاء شكل النموذج النظري ، وتستوفي

شكل هذا النموذج في عدد من البحور . ويشعر عمله بأن الأساس التطبيقي لنظامه هو تحليله للصور المتعددة للبحور ، وتحديده للمواضع التي تشترك فيها جميع هذه الصور تقريباً ، باستثناء صور المضارع والمقتضب ، ثم اعتباره للعامل المشترك تتابعاً حركياً ثابتاً سماه الوتد . واعتباره للعوامل غير المشتركة تتابعات متحولة سماها الأسباب .

٦٩ ــ ١ لكن الخليل لاحظ أيضاً أن ما سمّاه سبباً واعتبره متحولاً بالزحاف ، لا يحقق شرط التحول بصورة مطلقة وفي كل مكان ورد فيه وأن البنية التركيبية للشعر العربي تظهر أن الأسباب في مواضع معينة لا يصيبها الزحاف الذي ينبغي أن يصيبها نظرياً . وأدرك الخليل وجود نوعين من الزحاف : زحاف انعزالي وزحاف تركيبي . ثم جمع معلوماته وقارن البحور واحدها بالآخر ، ونظّم هذه المعلومات مركباً دوائره ليعبر عنها صورياً . وجاءت دوائره تفصح عن وجود أربعة أنماط من المعلومات :

١ً ــ توحد البناء التركيبي لمجموعات معينة من البحور .

٢ً ــ اختلاف هذا البناء في شرط واحد فقط هو البدء في حالات معينة بـ (ــ ٥) أو (ــ ــ) والبدء في حالات أخرى بـ (ــ ــ ٥) .

٣ً ــ توحد المواضع التي يتوفر فيها العنصر الثابت والعنصر المتغير من هذه البحور ، أي المواضع التي يطرأ عليها الزحاف والتي لا يطرأ عليها ، توحداً نسبياً لا مطلقاً .

٤ً ــ اختلاف المواضع التي يطرأ عليها الزحاف التركيبي أو السياقي ، واختصاص مجموعات من البحور محددة بمواضع يطرأ عليها هذا الزحاف .

ولم يحاول الخليل اكتناه العوامل التي تؤدي الى خلق الزحاف التركيبي

ـ فيما ترك لنا من عمله ـ ويبدو أن هذه العوامل تنبع من طبيعة النبر اللغوي والنبر الشعري ، كما تقترح الدراسة الحالية . وإخفاق الخليل في اكتناه هذه العوامل يعطي للفئة الرابعة من المعلومات أهمية قصوى في دراسة إيقاع الشعر العربي . فإذا صحّ ما تفترضه الدراسة الحالية من كون الزحاف التركيبي يرتبط بالنبر ونماذجه ، فإن ذلك يعني أن الخليل لا يمكن أن يكون أدرك هذه الحقيقة ، أو أنه أدركها وسكت عنها لأنه لم يتخذ النبر أساساً لعمله .

وإذ ندرك أن مواقع الزحاف التركيبي لا تتطابق مع مواضع وجود الأوتاد في بحور الخليل ـ حيث يُفترض أنه أحسّ بوجود فاعلية موسيقية معينة ـ يصبح من السهل أن نؤكّد أنه حتى لو أدرك وجود النبر في الشعر فإنه لم يخصّه بالمواضع التي سماها أوتاداً أو يقصره عليها .

يطيب أن نلاحظ أيضاً أن دوائر الخليل تنبئنا عن مواقع وجود الزحاف الانعزالي وامتناع الزحاف التركيبي ، وتظهر أن البحور متطابقة التركيب تشترك في مواقع الزحاف . لكن هذه الدوائر لا تقول شيئاً عن مواقع العلّة . وهذه حقيقة مهمة لا يتنبه لها فايل إطلاقاً ، وهي ذات دلالة أكيدة . ودلالتها ، كما يرى هذا الكاتب ، هي أن لكل بحر خصائص متميزة فيما يتعلق بطريقة تركيب وحدته الأخيرة حيث تحدث العلة . فإذا افترضنا أن موقع العلة هو ، فعلاً ، كما يقول فايل ، موضع النبر ، كان لا بد أن نتوقّع اشتراك البحور كلها في فقدانها للوتد الأخير حين تكون في دائرة واحدة . ولما كان هذا غير صحيح ، وجب أن نعترف بأن البحور تختلف في تركيبها النبري في الوحدة الأخيرة (وبالتالي في الوحدات الأخرى) رغم أنها نظرياً تشترك في التركيب نفسه ويتوفر فيها الوتد نفسه في المواضع ذاتها من الدائرة . أي أن بحراً ما في دائرة (×) يمكن أن تكون له خصائص نبرية تختلف عن خصائص بحر آخر في الدائرة (×) نفسها . وينفي هذا أن يكون ما يقوله فايل (من أن النبر

يقع دائماً على الوتد ويكون ذا طبيعة واحدة في البحور التي يتحد فيها موقع الوتد) سلبياً .

٧٠ – في نظام الخليل ظاهرة لم يلتفت لأهميتها الدارسون ، مع أنها إحدى أهم النقاط التي تضيء أسس تحليله للشعر العربي وتركيبه لنظامه النظري كله . هذه الظاهرة هي تصوّره لبحور شكلها الدوائري يختلف جذرياً عن شكلها الشعري .

تقع ثلاثة من هذه البحور في دائرة المشتبه ، ويتألف كلٌّ منها من ثلاث وحدات في الشطر . أما في شكله الشعري فإن كلاً من هذه البحور يتألف من وحدتين في الشطر . والبحور هي : المضارع ، المقتضب ، والمجتث . ويقع بحر آخر ، هو المديد ، في دائرة المختلف ، وهو رباعي في الدائرة ، ثلاثي في الواقع الشعري .

نبدأ من الحقيقة البسيطة التالية : الخليل لم يسمع هذه البحور بشكلها الدوائري عن العرب: لقد سمعها بشكل آخر . لكنه لم يتردد في تركيبها، أو بالأحرى ، في إتمامها إلى أشكال تامة مثالية .

ولا شك أن الخليل اعتمد في إتمامه للبحور على أسس نظرية معينة ، وأن عمله لم يكن اعتباطياً عفوياً . فإذا قدرنا على اكتشاف هذه الأسس، قدرنا على إلقاء ضوء كاشف على طبيعة عمله كله . ذلك أنه لا بدّ أن يكون اعتمد على ذات الأسس التي ارتكز اليها في وصف البحور الأخرى بأشكالها الشعرية – الدوائرية .

٧٠ – ١ **نتيجة أولية :** لا يمكن أن يكون الخليل اتخذ النبر أساساً لإتمامه للبحور موضع المناقشة، لأنه ، ببساطة ، لم يسمع شعراً له التركيب الذي يصفه في التتمة .

٧٠ – ٢ **فرضية أولية :** العوامل المشتركة بين الطرق التي أتمّ بها الخليل تركيب البحور « الناقصة » تجسّد الأسس النظرية لعمله .

٧٠ ــ ٣ **فرضية ثانية :** تركيب البحور التام لا يمكن أن يكون نبع كليةً من وضعها في الدوائر أولاً ثم تسجيل مكوّناتها الناتجة : لو أن الصورة التامة للبحر ، كما تنعكس في الدائرة ، كانت خالفت شروطاً أساسية معينة لعمل الخليل ، لكان ، دون شك ، أخرجها من الدائرة ووضعها في مكان آخر . بكلمات أخرى: حتّى لو كان الشكل التام للبحر نبع من وضعه في الدائرة ، فإن قبول الخليل لهذا الشكل يعني انه حقق شروطه الوزنية الأساسية .

٧٠ ــ ٤ لنكتنه الآن طبيعة البحور المذكورة ونحاول استخلاص العامل المشترك في تركيب مكوناتها المتمِّمة وعلاقتها بالمكونات الفعلية .

البحر	المكونات الفعلية كما تصورها الخليل	المكونات المتمِّمة
المضارع	(//— —ه//—ه/—ه] //—ه—//—ه/—ه/ [→	//— —ه//—ه/—ه/)
المقتضب	(/—ه/—ه//—ه—//] /—ه/—ه//— —ه//] →	/—ه/—ه//— —ه//)
المجتث	(/—ه//—ه—//—ه/] —ه//— —ه//—ه/] →	/—ه//— —ه //—ه)

(الحاجزان // .... // يحصران الوتد في كل تفعيلة ، والمقرنة] تفصل التفعيلات .)

يلاحظ ، ببساطة ، أن العامل المشترك لعلاقات المكوّنات المتممة بالمكونات الفعلية في البحور الثلاثة هو الشرط التالي : يفصل وتد المكون الفعلي عن وتد المكوّن المتمِّم في كل بحر سببان لا أكثر (يشار اليهما بالقوس الأفقي ⌒) .

وإذ نحلل البحر الرابع الذي أعطاه الخليل مكونات متممة، وهو المديد، نلاحظ أن العلاقة بين مكوناته الفعلية والمتممة تحقق الشرط السابق :

(/—٥//——٥//—٥/] /—٥//——٥//)

(التركيز هنا على تركيب الوحدتين الأخيرتين للبحر) .

٧٠ — ٥ يمكن التقرير، بدرجة كبيرة من الثقة ، إذن ، أنّ الأساس الجذري لتصوّر الخليل للإيقاع الشعري — أو للتركيب الوزني للشعر — هو أن الانتظام فيه ينبع من شرط جوهري هو أن الوتدين لا يفصل بينهما ، في أي نسق كان ، أكثر من سببين .

٧٠ — ٥ — ١ وحين ننظر في تركيب البحور الأخرى في دائرة المشتبه، وفي بحري دائرة المتفق ، يتضح ببساطة أن الخليل أخضع هذه البحور كلها لتحليل يحقق الشرط المذكور . ومن الشيق أن هاتين الدائرتين هما دائرتا السبب الثقيل والوتد المفروق . ومن الشيق أيضاً أن التتابعات الحركية المستقلة لهاتين الدائرتين ، إذا وضعت على الورق بشكلها الفعلي لا كما صوّرها الخليل ، تنتج أنساقاً وزنية كل منها يخالف الشرط الجوهري المذكور أعلاه (٧٠ — ٥) فبحرا دائرة المتفق ، الوافر والكامل، يحويان التتابع (———٥) بين كل وتدين من (——٥) . وهما ، بذلك ، يخالفان الشرط موضع المناقشة . وبحور دائرة المشتبه ، السريع والمنسرح والخفيف ، يحوي اثنان منها التتابع (—٥—٥—٥) بين كل وتدين من (——٥) ، ويحوي الآخر التتابع (—٥—٥—٥٥) بعد آخر وتد من (——٥) . وليس أقلّ إثارة كون البحور الأخرى في دوائر الخليل كلها ، بما فيها المهملات ، تحقق شرطه المذكور ، وكون السبب الثقيل والوتد المفروق لا يردان في أيّ من هذه البحور .

ببساطة طيبة ، إذن ، يمكن الربط بين وجود السبب الثقيل والوتد المفروق وبين الشرط الوزني المشار اليه : حيث يخالف التركيب التتابعي

للبحر في شكله الطبيعي الشرطَ المركزي لعمل الخليل ، نجد فوراً السبب الثقيل أو الوتد المفروق في الشكل الدائري لهذا البحر . وإذ تثبت سلامة هذا الربط وتنتفي إمكانيـــة اعتماد الخليل على النبر في صياغة المكوّنات المتممة للبحور « الناقصة » ، يصبح من الطبيعي جداً أن يُقرَّر ما يلي :

٧٠ ـ ٦ « إن اختراع الخليل للسبب الثقيل والوتد المفروق ، وتقسيم البحور في دائرتي المشتبه والمتفق بالطرق التي بها تظهر ، كان رداً منه على مخالفة التركيب الطبيعي لهذه البحور لشرطه الوزني المركزي الذي يبدو انه استقاه من تركيب عدد من البحور الرئيسية في الشعـــر العربي بينما الطويل والبسيط ، رغبة منه في خلق نظام متناسق يحقق درجة قصوى من الانتظام النظري ويقوم على أدنى عدد ممكن من الأسس النظرية » .

٧٠ ـ ٧ ومن هنا يمكن أيضاً تقرير ما يلي : ليس هناك من دليل واحد على أن الخليل حدد الأوتاد في بحوره بعد إدراك وقوع النبر على مواقع معينة منها ، وربط بين النـــبر والوتد . وما يفترضه ڤايل تصور شخصي لا تسنده حقيقة . بل إن ثمـــة حقائق كثيرة تشجع على رفضه والقول بخطأه . ومن هذه الحقائق طريقة تركيب الخليل لعدد من البحور منها المقتضب ، كما ستظهر المناقشة التالية .

يقدم الخليل مثلين فقط على هذا البحر هما :

(MKM1 « هل عليَّ ويحكما إن لهوتُ من حَرَجِ »

(MKM2 « أعرضت فلاح لها عـارضان كالبَرَدِ »

وليس بين أمثلة ابن عبد ربه ما يخالف تركيب المثلين. إلا أن التركيب الدوائري للمقتضب ، كما يصفه الخليل ، هو :

(MKD (مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن)

والبحر مجزوء دائماً حسب تحديده ، أي أن له التركيب :

(٥——٥—٥—/—٥—٥—٥—) (MKDR

ثم إن عروضه وضربه مطويان ، أي انه في شكله الشعري من النسق :

(٥———٥—/—٥—٥—٥—) (MKM

وعمل الخليل يشعر بأنه لم يسمع أبياتاً لها التركيب (MKDR) ، وإنما سمع بيتين أو أبياتاً لها التركيب (MKM) .

على أي أساس ، إذن ، نسب الخليل البيتين المناقشين إلى (MKDR) ، وبأي شكل سمعها ينشدان فبرر لنفسه هذه النسبة ؟ ليس في مادة الخليل ما يقدّم جواباً لهذا السؤال . وعلينا أن نبدأ ، للإجابة عليه ، من فرضيات نتخذها أساساً للتحليل ثم نمتحن قدرتها علـى التفسير . أولى الفرضيات المتوفرة هي فرضية فايل . وما يلي مناقشة لها .

يفترض فايل أن الخليل سمع البيتين يلقيان بطريقة توفّر نموذج النـبر التالي :

(×٥———٥——×٥——٥—) (MKMV

وأنه ، لذلك ، عزل موقعي النبر وسماهما وتدين ، وقسّم مـا تبقى إلى أسباب :

(//٥——//—/٥—/ [//—٥—//—/٥—/) (MKM3

ويفترض هذا التفسير ، طبعاً ، أن الخليل كان قد اكتشف الوتدين (—٥—) (——٥) مسبقاً وربط بينها وبين وقوع النبر . ولـولا ذلك لكان بإمكانه أن يقسّم (MKMV) بالطريقة التالية :

(×٥———٥———/×٥——٥—) (MKM4

وهو تقسيم طبيعي ، إذا كان الغرض إظهار موقع النبر والتقسيم الى وحدات معروفة استخدمت في بحور أخرى من النظام المركب .

لكن (MKM4) يعني ما يلي : ان النبر يمكن أن يقع على التتابع (ـــ ه) ، كما يمكن أن يقع على الجزء (ـ ه) من التتابع (ـــ ـــ ه). وليس هناك ما يمنع الباحث المستقرىء من قبول هذا المبدأ . إلا أن الخليل لم يقبله ، لأنه لم يكن باحثاً مستقرئاً بالدرجة الأولى ، وإنما كان يحاول صياغة نظام نظري متناسق ذي أسس شمولية الانطباق . ولا يفسِّر رفضه لقبول (MKM4) إلا كونه قد تبنى مبادىء نظرية مسبقة التصور تنفي إمكانية تركيب هذا النسق . ومن الشيق أن نحاول اكتشاف هذه المبادىء.

تجلو الدراسة المتأنية كون رفض الخليل لقبول (MKM4) نابعاً من ايمانه بأحد المبدأين التاليين :

١ً ـ ان التتابعين (ـــ ه) (ـــ ه) لا يمكن أن يتواليا ويكونا وتدين .

٢ً ـ ان النبر لا يمكن أن يقع إلا على وتد : إما (ـــ ه) أو (ـ ه ـ) .

وإيمان الخليل بأي من المبدأين يقوده الى النتيجة ذاتها : رفض تقبّل (MKM4) ، والبحث عن طريقة أخرى لتقسيم (MKMV). وهذا استنتاج مهم ، لأنه يظهر أن الخليل يمكن أن يكون وصل الى الشكل (MKM3) لأحد سببين :

١ً ـ لربطه بين موقع النبر وبين الوتد .

٢ً ـ أو لمفهومه النظري عن امتناع توالي وتدين ، دون أخذ النبر بعين الاعتبار .

ومن السببين ، يصر فايل على أن الأول وحده هو الدافع الى عمل

الخليل . وليس لهذا الإصرار ما يبرره علمياً ، لأن السبب الثاني ليس أقل إمكانية من الأول ، بل ان الثاني ، في الواقع ، أكثر احتمالاً لأنه ينسجم مع معطيات عمل الخليل الأساسية ، ومع الأسس التي تشكل المحور المركزي في نظامه . في حين انه ليس هناك في عمله كله ما يشير الى انه ربط بين النبر والوتد . فقبول تفسير فايل اختيار لما لا دليل على صحته، وإهمال لما هو محرق التركيز في نظام الخليل كما يصوره صاحبه نفسه . وليس أدل على طبيعة هذا المحرق من أن الخليل يحاول دائماً تقسيم التتابعين (ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه) حيثما وردا بشكل يجعل أحدهما وتداً ويخرج الآخر عن كونه وتداً الى كونه مركباً من سببين فقد أحدهما ساكنه : (ـــ ه / ـــ ه ← ـــ ـــ ه) .

٧٠ ـ ٧ ـ ١ يبقى سؤال يستقطب الاهتمام كله : هل يمكن أن يكون الخليل أحس وجود النبر (MKM1) ، (MKM2) في مواضع غير تلك التي يحددها فايل، ومع ذلك وصل الى تقسيم البيتين بالطريقة (MKM3) دون أن يربط بين موقع النبر وبين الوتد ؟

لنفترض ، في محاولة للإجابة ، أن الخليل أحس بوقوع النبر كما يلي:

× ×
(MKM5 (ـــ ه ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ ـــ ـــ ـــ ه)

وأنه أراد تقسيم البيت إلى تفعيلتين من تفعيلاته المعروفة . من الواضح أنه كان يستطيع تقسيمه إلى :

× ×
(MKM6 (ـــ ه ـــ ـــ ـــ ه / ـــ ـــ ـــ ه ـــ ـــ ـــ ه)

وباستقراء هذا التقسيم، يتضح أن هناك وتدين متتالين: (ـــ ـــ ه / ـــ ـــ ه).
وليس ثمة ما يمنع من قبول (MKM6) إذا كان غرض الخليل تسجيل مواقع النبر فقط والتقسيم إلى وحدات محددة . لكن الخليل لم يقبل (MKM6) وقسّم البيت إلى :

(MKM3 (—ه———هٔ—/—ه—×———ه/

معتبراً (——ه) الثاني لا وتداً بل جزءاً من وتد سابق ثم سبباً خفيفاً. وجليّ أنه بتقسيمه هذا لم يغير موقعي النبر ، أو العلاقة بينهما ، وإنما حقق شرطاً آخر هو منع توالي وتدين مثل (——ه/——ه) . ولهذا دلالة مهمة هي أن تحليل الخليل للبيت (MKM1) بالطريقة (MKM3) فعلٌ كان لا بدّ أن يقوم به سواء أكان النبر في البيت من الشكل : (—ه——ه— —ه———ه) أو من الشكل: (—ه——ه— —ه———ه) ما دام يتخذ منع توالي وتدين أساساً لعمله . أي أنـه يمكن أن يكون أدرك وجود النبر واكتشف مواقعه دون أن يربط بينها وبين الأوتاد ، ثم استحال عليـه أن يصل الى تقسيم آخر ما دام لديه مفهوم مركزي ثابت عن علاقة الأوتاد والمسافة بينها . فالمنطلق الثابت في عمل الخليل ، إذن ، هو إظهار موقع الوتد ، أما إظهار موقع النبر فليس غرضاً من أغراضه .

ولهذه النتيجـة تأثير سلبي على سلامة فرضية فايل ، فهي تحيلها إلى احتمال نظري لا بدّ لتقبل إمكان كونه حقيقة علمية من تقبـل فرض أساسي هو أن الخليل ربط فعلاً بين موقع النبر وبين الوتد . لكن هذا الغرض الأخـير هو ، بالضبط ، فرضية ڤايل ! ومن الجلي أن قبول ذلك يعني قبول الفرض الذي نحاول برهان صحته برهاناً على صحة الفرض نفسه ! وهذا منطق زائف ، البحثُ المدقق العلمي في غنى عنه !

٧١ــ ثمة إمكانية لا يمكن تجاهلها إذن : هي أن الخليـل أدرك وجود النبر في الشعر العربـي ، لكنه لم يربط بين مواقعه وبين التركيب الوتد ــ سببي للشعر . وإذ نسأل : لماذا ؟ فإننا نقترب من عالم التكهن . ورغم خطورة التكهن يود هذا الكاتب أن يقترح أن امتناع الخليل عن

الربط بين النبر والتركيب الوزني قد يعود الى إحساسه بأن النبر* لا يقع في مواضع منتظمة إطلاقاً تسمح بإقامة نظام نظري لإيقاع الشعر تكون سمته الأساسية التناسق المطلق . ذلك أن النبر يقع أحياناً على الوتد وأحياناً على السبب كما انه قد يقع على متحرك من تتابع مستقل يتلوه متحركان فساكن . واذ كانت الفاعلية البنيوية الأولى في عقل الخليل المكتنه هي فاعلية التنظيم وخلق الأنساق والأبنية النظرية المنسجمة الى حد يقترب من المطلق ، فإنه استثنى النبر ولم يتخذه أساساً لوصف إيقاع الشعر العربي[١٤]. وهكذا أقام نظامه على أسس أخرى تمنحه قدراً أعظم من التناسق وتعطي صاحبه قدرة أكبر على التعميم النظري . لكن الخليل قد يكون أفاد من النبر في زوايا أخرى من عمله ، واتخذه دليلاً يهديه الى علاقة تركيب وزني بتركيب آخر حين التبس التركيبان من حيث تشكلها الوتد – سببي. ولعل في وصف الخليل لعمله بأنه دراسة في أوزان الشعر ، دون الإشارة الى أي عامل إيقاعي[١٥] ، أن يُشعر بإمكان صدق ما يقال هنا . فالوزن هو دراسة لصورة التركيب الشعري الوتد – سببية وليس تحليلاً لمكوناته وطبيعته الإيقاعية .

٧١ – ١ ينسجم التفسير المقترح هنا مع معطيات عمل الخليل ، ومع حقيقة مهمة هي انه لم يذكر النبر في أيٍّ من أقسام عمله، كما أشير سابقاً. ولو انه اتخذ النبر أساساً لعمله لذكره مرة واحدة على الأقل. وأي غرض له من إخفائه ؟ قد يقال انه لم يذكره لأنه لم يستطع تحديده بدقة وإيجاد المصطلح للدلالة عليه . لكن هذا صعب أن يصدّق عن عالم خلق فروعاً كاملة من المعرفة ، بأسسها النظرية وأنظمتها ومصطلحاتها المتفرعة الكثيرة، وحدد كل مصطلح بدقة باهرة . وفي خلقه للعروض بالذات وتحديده المذهل لمصطلحاته العجيبة بتنوعها ، وخلق المصطلحات نفسها ، أروعُ

* النبر المقصود هنا هو ، طبعاً ، النبر اللغوي .

دليل على قدرته الفائقة على التحديد والتفريع والتنظيم وتشقيق المصطلحات. فهل يعقل أن يكون اتخذ النبر محوراً جوهرياً لعمله كله، كما يدعي فايل، ثم أخفق في الإشارة اليه لأنه لم يجد مصطلحاً للتعبير عنه وهو من هو، وهو الذي عرف النغم ويقال انه كتب كتاباً فيه ؟

٧١ — ٢ وينسجم التفسير المقدّم أعلاه ، أيضاً ، مع حقيقة أخرى أغفلها الدارسون : هي أن بين شواهد الخليل أبياتاً تركيبها الحركي (أي علاقة المتحركات بالسواكن فيها) يجعلها تنتسب الى بحر (X) ، لكن الخليل ينسبها ، رغم ذلك ، الى بحر آخر (Y) له تركيب حركي مختلف[16] . ويبدو أن الخليل ، هنا ، اعتمد على إحساسه بطبيعة الإيقاع ، (المرتبط بالإنشاد والنبر ؟) ولم يتخذ التركيب الوتد — سببي السطحي الظاهر أساساً لتصنيفه للأبيات . لكنه ، مع ذلك ، لم يذكر الفاعلية النغمية التي قد يكون استند اليها في تصنيفه ، بل حلل الأبيات عن طريق إظهار ما يمكن أن يسمى التركيب الوتد — سببي العميق لها ، ونسبها الى البحر (Y) لتطابق تركيبيهما أو تقاربهما . وستناقش هذه الظاهرة الشيقة في فقرة (٧٢) .

٧١ — ٣ من جديد تؤكد النتيجة الجذرية : فرضية فايل إلصاق لصفة بعمل الخليل لم يستطع فايل إثبات وجودها فيه . وقبول هذه الفرضية لا يمكن تبريره ، وانما هو تماماً قبول المؤمن بوجود الملائكة والجنّ : صدّق أو لا تصدق . وكاتب هذا البحث لا يدعي لنفسه موهبة السذاجة المدهشة التي تمنحه القدرة على قبول هذه الفرضية .

٣ — التركيب الإيقاعي لأبيات الخليل : إعادة اكتشاف

٧٢ — لعلّ أعمق أثر تركه نظام الخليل على إيقاع الشعر العربي

هو المسح التسطيحي للنتوءات والتضاريس الإيقاعية الغنية ، الفريدة ، التي تمتلك بعداً آخر غير بعد الانتظام ، هو بعد التنوع ، التقلص والامتداد ، ونفي الأطر الخارجية مطلقة الانتظام . ولقد تحرّك قسر نظام الخليل للشعر في اتجاهين: اتجاه الماضي — أي الإيقاع الفعلي المتشكل الذي أنتجته الفاعلية الشعرية — واتجاه المستقبل ، أي الإيقاع — الطاقة : المستقبل الذي كان ما يزال في رحم الآني .

في الاتجاه الأول ، مدّ الخليل أصابعه إلى الشعر تنصب ما اعتبره محقّقاً لنموذج تام مثلاً أعلى ، ثم تعبث بما لم يحقق نموذجاً واضحاً ، تعجنه هنا وهناك ، في بدء وفي قرار ، تلصق به قطع فسيفساء وهمية ، ثم تبرزه في ثوب جديد ، توهم العين — أو الأذن الحساسة — أنه فعلاً ينتسب إلى نموذج تام من النماذج الخمسة عشر .

وفي الاتجاه الثاني،سطعت عبقرية الخليل تبهر الأبصار الآتية أفواجاً ، ترفع أمامها مثالاً مطلقاً ، فتقعد الفاعلية الشعرية ، في جسدها الرئيسي، تنسج على نمط المثال ، ضمن القالب ، لا تخرج عليه ، إلا في لحظات الانتصار الفردي في القرون الأولى ، في ثقافة قامت تتعبد المثال والقالب

كانت نتيجة الحركة بالاتجاه الأول تزييف صورة الشعر العربي . هكذا ، ببساطة ، لم يكتفِ الخليل بعزل شعر عربي أصيل عن جسد الفاعلية الشعرية وما أنتجته من صور إيقاعية — لأنه لم يستطع تبويبه ضمن بحوره الخمسة عشر — بل إنه حتى فيما أدخله ضمن هذا الجسد ، زيّف الصورة الحقيقية للإيقاع وأبرزها في حلّة متخيلة تخضع لأسس نظامه . يكشف فعلَ القسر الخليلي عددٌ كبير من الأبيات — التي لا شك أن بعضها ، إن لم يكن كلها ، كان جزءاً من مقطوعات أو قصائد — نسبها إلى بحوره وهي في تركيبها بعيدة عن تركيب هذه البحور بعداً شاسعاً . وإذ نعيد اكتشاف نماذج إيقاع الشعر ، فلا بدّ من أن نرفض

عمل الخليل في هذا السياق ، ونطلق هذه الأبيات من إسار الإطار الذي وضعها هو فيه ، ونتركها حرة تؤكد ذاتها ، وإيقاعها الداخلي المتميز ، وتقف مستقلة ، تشكلات إيقاعية عربية لها من الحيوية والانفلات النغمي ما يضمن لها الحياة خارج أي إطار مسبق التصور . وإذ نفعل هـذا ، تتأكد الحقيقة البسيطة : الشعر العربي لم يُبْنَ على خمسة عشر أو ستة عشر بحراً نهائية التشكل ، تامّته ، متحجرته ، بل خلق عشرات من التشكلات الإيقاعية الغنية المتفلتة من حجر الرتابة ، ورحى النسج المقلّد.

٧٢ – ١ بهذا الانفتاح على ما هو كائن ، وتقبله ، ومحبته ، يحاول هذا الكاتب أنْ يعيد تحليل البنية الإيقاعية لأبيات الخليل، ليبرز طبيعتها ، دون نسبتها الى ما لا تطيق أن تنتسب اليه إلا إذا شُدَّتْ كنابض حيٍّ في قالب يُجَمِّدُ الحركة . تؤخذ الأبيات المذكورة من **ابن عبد ربه** ، وتعطى أرقاماً تسلسلية تعتمد عـلى ورودها في كتابه . ويؤمل أن يعود القارىء الى الأبيات إذ تدعو الحاجة ، لأن كل ما يمكن اعتبار نسبة الخليل له سليمة لن يقتبس هنا ، ويرمز له ، في سطر عـلى حدة ، بالرمز (KNS) .

٧٢ – ٢ **الطويل :**

KNS) (١ ، ٢ ، ٥ ، ٦)

أما البيتان (٣ ، ٤) فإنهما يستحقان دراسة مستقلة لأنهما يختلفان عن الطويل اختلافاً لا ينبغي تجاهله .

٣ – « شاقتك أحداج سليمى بعاقل فعيناك للبين تجودان بالدمع »

(–٥/ –٥/ ––٥/ –٥/ ––٥/ ––٥/ ––٥/ ––٥/

١ ١ ٢ ١ ١ ٣ ٢ ١ ٢ ٢

/ ––٥/ –٥/ ––٥/ –٥/ –––٥/ –٥/ ––٥/ –٥/ –٥)

٢ ١ ٢ ١ ٣ ١ ٢ ١ ١

ويصح اعتبار (٣) شكلاً من أشكال الطويل ، لكن تركيبه هو هو ومن العبث أن نتصوره طويلاً قد دخله الزحاف هنا وهناك ؛ يؤكــد هذا البيت تعدد الأشكال الإيقاعية للطويل ودرجة الحرية الكبيرة في التعامل مع تشكل إيقاعي ما في الشعر العربي .

٤ ـ « هاجك ربع دارس بالنوى لأسمـــاء عفّى المزن والقطر »

(ـ ه / ـ ـ ـ ه ـ / ه ـ / ه ـ / ه ـ ـ / ه ـ / ه ـ ـ / ه ـ ـ /

١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ (٣)

/ ـ ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه)

٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١

أما (٤) فإنه تشكل ذو طبيعة متميزة ، ومحاولة نسبته الى الطويـــل تتطلب قسراً مضراً لكي يتم لها النجاح ، وبدلاً من فعل القسر ، يمكن أن نقول ببساطـــة إن في الشعر العربي تشكلاً إيقاعياً يمزج بين النوى بحرية كبيرة ، مرتباً إياها بالشكل :

/ LSS / LSS / LS // SL / SSL / $\frac{M}{SSL}$ / (M = S — . L=SL)

وهذا انتظام من نوع جديد ، كما هو واضح في التركيب بلغة المزدوجة ، ويمكن وصفه بأنه من الشكل : (XXYY1 X1 X1)

وليس هناك من ضرورة لأن يعطى هذا التشكل اسماً محـــدداً ، لكن إعطاء اسم ممكن ـ إذا اشتدت الرغبة في ذلك ـ ويقترح الآن الاسم ، **المتقابل السداسي** .

٧٢ — ٣ المديد :

(KNS) (٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢) .

أما (١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦) فإن اعتبارها من المديد تعلق بمفهوم النموذج النظري ، ولقد نوقشت هذه النقطة سابقاً (فقرة ٥٤—٣—٢) ، ولذلك لن تُتقصى هنا ،ويكتفى بتأكيد الاقتراح الذي يقدمه هذا الكاتب : وهو اعتبار ما يفقد نواة من آخره ، كما يحدث هنا ، فيتغير نموذج النبر فيه ، تشكلاً مستقلاً . هكــذا تعتبر الأبيات المناقشة تشكلاً يقترح أن يسمى **المدارك السداسي**[١٧] (لشبهه بالمتدارك) ويكون تركيبه :

(— ه — — ه / — ه — — ه — ه / — ه — — ه) (م)

أي :

$/ \overset{\times}{S}\,\hat{L} \;/\; S\overset{\times}{S}\,\hat{L} \;/\; \overset{\times}{S}\,\hat{L} \;//\; \overset{\times}{S}\,\hat{L} \;/\; S\overset{\times}{S}\,\hat{L} \;/\; \overset{\times}{S}\,\hat{L} \;/$

وهو انتظام جديد يختلف عن انتظام المديـــد ، وهو انتظام تركيب الأبيات :

١٣ — « إعلموا أني لـكم حافظ   شاهداً ما كنت أو غائبا »
١٤ — « إنمــا الذلفاء ياقوتة   أخرجت من كيس دهقان »
١٥ — « للفتى عقــل يعيش به   حيث تهدي ساقه قدمه »
١٦ — « رب نار بتُّ أرمقها   تقضم الهنــديّ والغارا »

ويمكن لـ ($\overset{\times}{S}$ L) أن تتركب نووياً بأي من الطرق :

$— \overset{\times}{ه} — — \hat{ه}$
$— \overset{\times}{ه} — \hat{ه}$
$\overset{\times}{—} — — \hat{ه}$

فالنبر فيها كلها من طبيعة واحدة .

٧٢ – ٤ البسيط :

(KNS) (١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١)

ونسبة الأبيات الطبيعية في هذا البحـــر الى الأبيات المقسورة منخفضة (٤ / ١٤) وفي إعادة اكتشاف طبيعة الأبيات المقسورة تأكيـــد لدرجة الغنى الإيقاعي المدهشة في الشعر العربي .

١٨ – « لقد حلت صروفها عجب   فأحدثت عبراً أو أعقبت دولاً »

(لست واثقاً من قراءة هذا البيت لذلك سأؤجل مناقشته الآن . عد يلي إشارة (٣٠) .

٢٢ – « إنّا ذممنا على ما خيّلت   سعد بن زيد وعمرو من تميم »

(– ه / – ه / – – ه / – ه / – – ه / – ه / – ه / – – ه /

١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢

/ – ه / – ه / – – ه / – ه / – – ه / – ه – ه – – – ه ه)

١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ + ٠

والخليل يسمي هذا البيت بسيطاً مجزوءاً (ذا ضرب مذال) . وليس من حاجة الى هذه التسمية ، فهو تشكل مستقل ينبع من تكرار (SSL) ويحدث في سياقها (SL) ثم يخلق انتظام جديد بالشكل :

/ + $\overset{\times}{S}\overset{\times}{L}$ S / $\hat{L}$ $\overset{\times}{S}$ / $\hat{L}$ $\overset{\times}{S}$ S / حيث [+ L = (– – ه ه)]

ويمكن تسميته المعترض ، لاعتراض (SL) بين وحدتين من (SSL). ويمكن أن تكون وحدته الأخيرة من الشكل :

أو (ــ ه ــ ه̽ ــ ــ ه̽ / ه
ــ ــ ه̽ ــ ــ ه̽ / ه)

لأن للنبر فيها الطبيعة ذاتها .

وعلى هذا الأساس ينسب البيتان التاليان الى التشكل ذاته :

٢٣ ــ « قد جاء كم أنكم يوماً اذا   فارقتم الموت سوف تبعثون »

٢٤ ــ « يا صاحِ قد أخلفت أسماء ما   كانت تمنيك من حسن الوصال »

٢٥ ــ « ماذا وقوفي على ربع خلا   مخلولق دارس معجم (مستعجم؟) »

(ــ ه/ــ ه/ــ ــ ه/ــ ه/ــ ــ ه/ــ ه/ــ ــ ه//ــ ه/ــ ه/ــ ــ ه/ــ ه/ــ ــ ه/ــ ه/ــ ــ ه)

١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢   ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢

اذا كانت الكلمة الأخيرة (مستعجم) فإن البيت ينتسب الى المعترض أما تبعاً للقراءة (معجم) فإن البيت تشكل جديد فيه تبادل أصيل غني للوحدتين (SSL) / (SL) بالشكل :

/ S S̽ L̂ / S̽ L̂ / S S̽ L̂ // S S̽ L̂ / S̽ L̂ / S̽ L̂ /

ويمكن أن يسمى المثنى لتتابع (S L) وحدتين أخيرتين واختلاف تركيب شطريه . ومن الشكل نفسه البيت :

٢٦ ــ « إني لمثن عليها استمعوا   فيها خصال تعدّ أربع »

لأن الوحدة (SSL) يمكن أن تتشكل كما يلي :
ــ ه ــ ه̽ ــ ــ ه̂
ــ ــ ه̽ ــ ــ ه̂
ــ ه ــ̽ ــ ه̂
ــ ه ــ ه̽ ــ ه̂

لاتحاد نموذج النبر في هذه الوحدات نسبياً أو إطلاقاً .

٢٧ – « تلقى الهوى عن بني صادق نفسي فداه وأمي وأبي »

(–٥/–٥/–٥––/–٥/–٥––/–٥/–٥––/٥/

١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ٢

/–٥/–٥/–٥––/–٥/–٥––/–٥/–٥–––٥)

١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ (٣)

وهذا تشكل يعكس علاقة الشطرين في المثنى لكنه يعتمد تبادل (SSL) مع (SL) بالطريقة :

/ SSL / SL / SL // SSL / SL / SSL /

ويمكن تسميته المثنى المتثاقل ، لتثاقل وحدته الأخيرة بعد انسيابه الهادىء.

٢٨ – « سيروا معاً انما ميعادكم يوم الثلاثاء ببطن الوادي »

اذا صحت القراءة (ببطن) كشفت لنا بعداً جديداً من أبعاد تبادل (SSL) / (SL) في الشعر العربي ، وانتفى ما ينسب الى القصيدة العربية من تعادل الشطرين تعادلاً مطلقاً ، لأن البيت يكون تشكلاً جديداً هو :

/ SSL / SL / SSL / SSL / SSL / SSL /

ويمكن أن يسمى الموجز ، وصفاً لقربه من الرجز ، وافتراقه عنه . أما اذا كانت القراءة (بطن) الوادي فإن البيت ينتسب الى المثنى ، وتكون وحدته (SSS) وهو احتمال أشير اليه فيما سبق .

٢٩ – « قلت استجيبي فلما لم تجب سالت دموعي على ردائي »

وهذا تبادل شيق ، للمرة الثانية في هذه الأبيات ، للوحدات (SSL) (SL) (LS) بالطريقة :

/ S S̆ L̂ / S̆ L̂ / S S̆ L̂ // S S̆ L̂ / S̆ L̂ / L̆ Ŝ /

ويمكن أن يسمى المتعالي لبروز (L̆ S) فيه فجأة بنبرها المرتفع على (L) .

٣٠ — « ما هيَّج الشوق من أطلال   أضحت قفاراً كوحي الواحي »

وهذا انتظام سبق وروده وهو ما يسمى المثنى ، وحدته الأخيرة تتركب نووياً من : (ــ ه ــ ه ــ ه) . ويشعر هذا البيت بأن اختلاف العروض والضرب في البيت الواحد عن التفعيلة الأصلية (أو حدوث الصلم في العروض والضرب) لا يرافقه دائماً تقفية بينهما ، كما يقول العروضيون .

٧٢ — ٥ الوافر :

KNS) (٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٥ [على قراءة (سيدا) ، أو (صدا) النواة الأولى ــ ه)] ، ٣٦)

٣٢ — تبرز نقطة مهمة هي ورود الوافر بالشكل :

(ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه) في الشطرين دون حدوث (ــ ــ ه / ــ ــ ــ ه) . وتقبل هذه الصورة للبحر ، وبذلك تظهر درجة حرية أكبر في التعامل مع الوافر .

٣٣ — « منازل لقرتني قفار   كأنما رسومها شطور »

محاولة قسر البيت على الدخول في إطار الوافر تضيق مدى التنوع الإيقاعي في الشعر العربي لذلك يعتبر البيت مستقلاً متميزاً من الشكل :

(ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه ــ ه /
٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١

/ ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ه)
٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ١

ولا يعاد الى نموذج نظري مثالي . ويؤكد هذا التشكل إمكان تركب الوحدة الإيقاعية ، دون دخول (ــ ه) فيها ، بتكرار النواة (ـــ ه) ، وهذا انتظام جديد له النسق التالي :

$$/ \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} S // \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} L / \overset{\times}{L} S /$$

ويمكن تسميته **المضاعف المنوع** لتألف وحدتين فيـــه من تكرار (L) ودخول (LS) وحدة أخيرة فيه ، وبتمييز هذا التشكل يتاح لنا وصف الأبيات الثلاثة التالية بأنها تنتسب الى تشكل جديد متميز ينبع من تكرار الوحدة (LM) مرتين في كل شطر ويسمى هذا التشكل **المضاعف** فرقاً له عن المضاعف المنوع :

$$/ \overset{\frown}{L} \overset{\times}{M} / \overset{\frown}{L} \overset{\times}{M} // \overset{\frown}{L} \overset{\times}{M} / \overset{\frown}{L} \overset{\times}{M} /$$

ويمكن للوحدة فيه أن تكون من الشكل ($\overset{\frown}{L}\overset{\times}{S}S$) لأن نموذج النــبر في ($\overset{\frown}{L}\overset{\times}{M}$) يتحد بنموذج النبر في ($\overset{\frown}{L}\overset{\times}{S}S$) ، والأبيات هي :

٣٧ ــ « لقد علمت ربيعة أن حبلك واهن خلق »

(ـــ ه / ـــــ ه / ـــ ه / ـــــ ه // ـــ ه / ـــــ ه / ـــ ه / ـــــ ه)

٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣

٣٨ ــ « أهاجك منزل أقوى وغيّر آيه الغير »

(ـــ ه / ـــــ ه / ـــ ه / ــ ه / ــ ه // ـــ ه / ـــــ ه / ـــ ه / ـــــ ه)

٢ ٣ ٢ ١ ١ ٢ ٣ ٢ ٣

٣٩ ــ « عجبت لمعشر عدلوا بمعتمر أبا عمــرو »

(ـــ ه / ـــــ ه / ـــ ه / ـــــ ه // ـــ ه / ـــــ ه / ـــ ه / ــ ه / ــ ه)

٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ٣ ٢ ١ ١

ويلاحظ أن الوحدة (LSS) والوحدة (LM) تتناوبان أو تتكرر إحداهما دون ضابط دقيق لموضع ورود أيهما .

٧٢ ـ ٦ الكامل :

(KNS) ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١) .

لكن هذه الأبيات تثير القضية التالية : لماذا لا نعتبر (٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥) ، من الكـامل السداسي ثم نميـز (٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤) تشكلاً آخر رباعياً (وحدتان في كل شطر) تكون وحدته الأخيرة ، (SSL ¦ S) ؟ وفي رأي هذا الكاتب أن هـذا التمييز ألصق بروح الإيقاع في هذه الأبيات . على هذا الأساس ينتج تشكل جديـد يمكن أن نسميه ببساطة المتسارع ، له النسق :

$$/ \ \overset{\times}{M}\hat{L} \ / \ \overset{\times}{M}\hat{L} \ // \ \overset{\times}{M}\hat{L} \ / \ \overset{\times}{M}\overset{\times}{L} \,\vdots\, \hat{S}$$

ويمكن لوحدته أن تكون ($S\overset{\times}{S}L$)

بعد هذا تفصل الأبيات (٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١) وننسبها الى الكامل الرباعي . أما الأبيات الأخرى التي ينسبها الخليل الى الكامل فينبغي أن توصف بطريقة جديدة :

٤١ ـ « إني امرؤ من خير عبس منصبي   شطري وأحمي سائري بالمنصل »

(ـ ه / ـ ه / ـ ـ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ـ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ـ ه /
١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

/ ـ ه / ـ ه / ـ ـ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ـ ه / ـ ه / ـ ه / ـ ـ ه)
١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢

ومن الواضح أن هذا البيت من الرجز الذي وحدته (SSL) وحشره في الكامل قسر ، لكن الخليل قد يكون فعل ذلك لأنه وجده في قصيدة أبياتها الأخرى من الكامل. وما يعنيه هذا هو أن القصيدة العربية لا تقوم على بحر واحد ولا تتفق الطبيعة الإيقاعية لأبياتها اتفاقاً مطلقاً ، بل يمكن أن تنتقل من بحر الى بحر دون صعوبة كبيرة (إذا تحققت شروط معينة تربط البحرين عن طريق توحيد نماذج النبر فيها . وقد رأينا هذا يحدث في الوافر ، ومن الشيق أنه يحدث في الكامل أيضاً) . التصور التقليدي للقصيدة العربية إذن تصور يعود الى قسر الخليل لأبيات معينــة وفرضه عليها أن تنتسب الى البحر الغالب في القصيدة كلها ، ويأتي التحليل الحالي ليؤكد عدم شرعية هذا القسر وخطأ التصور التقليدي. وبنسبة (٤١) الى الرجز يتاح لنا أن ننسب (٤٢) الى الرجز :

٤٢ ـ « يذب عن حريمه بنبله وسيفه ورمحه ويحتمي »[١٨]

من الشكل :

/ $\overset{\times}{L}$ L / $\overset{\times}{L}$ L / $\overset{\times}{L}$ L // $\overset{\times}{L}$ L / $\overset{\times}{L}$ L / $\overset{\times}{L}$ L

الذي يمكن لوحدته أن تكون من الشكل (S S L)

٤٣ ـ « منزلة صم صداها وعفا رسمها إن سئلت لم تجب »

(ه- - -/ه—/ه— — —/ه—/ه——/ه —//ه— — —/ه—/ه— — —/ه—/ه— —/ه—)

٣ ٣ ٣ ٣ ٣

٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١

ويظهر البيت طريقة جديدة لتبادل (SSL) أو (SM) مع (SL) ، وهو ينتسب الى تشكل مستقل يمكن أن يسمى المرتجز تقريباً له من مجموعة التشكلات التي يتناوب فيها (SSL) و (SL) .

٤٦ ـ « لمن الديار برامتين فعاقل درست وغيّر آيهــا القطر »

يبرز هذا البيت تشكلاً جديداً يقوم على تكرار (ML) أو (SSL) ثم حدوث (M) أو (SS) وحدة أخيرة . ويفصل عن الكامل بشكليه الرباعي والسداسي ويسمى **المنقطع** للانقطاع الإيقاعي الواضح في وحدته الأخيرة ، وبتميز هذا التشكل يمكن أن ننسب البيتين التاليين الى شكل قريب منه ، تكون الوحدة الأخيرة في كل من شطريه من الشكل (M) أو (SS) :

٤٧ — « حيّ الديار عفا معالمها   هطل أجش وبارح ترب »

٤٨ — « ولأنت أشجع من أسامة إذ   دعيت نزالِ ولجّ في الذعر »

ويسمى التشكل الجديد المنقطع المتناظر .

يبقى بيتان آخران من أبيات الكامل (تبعاً للخليل) يبدو أن نسبتها الى هذا البحر أقل سلامة من الأبيات الأخرى ، ولا بد من فصلها واعتبار كل منها تشكلاً متميزاً :

٥٥ — « جاوبت إذ دعاك   معالناً غير مخاف »

(٥ — / ٥ — — — / ٥ — / ٥ — — / ٥ — — / — / ٥ — — / ٥ — — / ٥ — / ٥ —)

١   ٣   ١   ٢   ٢ .—١   ٢   ٢   ١   ١

وهو تشكل تتبادل فيه (SSL) مع (LS) و (ML) ثم تكون وحدته الأخيرة (SSL | S) ويمكن أن يسمى **المتنوع** لتنوع وحداته دون انتظام مطلق .

٥٩ — « خلطت مرارتها   بحلاوة كالعسل »

(٥ — — — / ٥ — / ٥ — — / ٥ — — — / / ٥ — — — / ٥ — — / ٥ — — —)

٣   ١   ٢   ٣   ٣   ٢   ٣

وهذا تناوب لـ (ML) و (M) و (SSL) ويسمى المتنوع المنسجم فرقاً له عن المتنوع الذي يحدث فيه انتقال الى (LS) .

تظهر أبيات الكامل ، إذن ، في صيغتها الجديدة الغنى الإيقاعي المدهش للشعر العربي وتؤكد ضرر المسح التسطيحي الذي قام به الخليل في محاولة منه لإخضاع مادة الشعر الى تصنيف أساسي محدد الأبعاد .

٧٢ — ٧ الهزج :

(KNS) (٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦)

إلا أن (٦٤) يمكن وصفه بطريقة يعتبر معها صورة من صور الهزج الأصيلة زحافاً لنموذج نظري :

٦٥ — « أعادوا ما استعاروه كذاك العيش عاريه »

(— — ٥/ — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥/ / — — ٥/ — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — — ٥)
٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ٢

ويكون منقطع الإيقاع فجأة في وحدتـــه الأخيرة لتألفها من (LL) ووقوع النبر على (L) الأولى ويمكن تسميته **الهزج المنقطع** .

أما الأبيات التالية فإن نسبتها الى الهزج والبحث عن الزحاف فيها قسر تام ، ويقترح وصفها كما يلي :

٦٧ — « وفي الذين ماتوا وفيما جمّعوا عبره »

وهذا تشكل متميز يتألف من تبادل الوحدات (LL) (LS) (LSS) بالنسق :

$/\ \overset{\times}{L}\hat{L}\ /\ \overset{\times}{L}\hat{S}\ //\ \hat{L}\overset{\times}{S}S\ /\ \hat{L}\overset{\times}{S}S\ /$

ويمكن أن يسمى المنشطر لاختلاف تركيب شطريه اختلافاً جوهرياً .

٦٨ — « وما ظهري لباغي الضيم بالظهــر الذلول »

وهذا تبادل لـ (LSS) و (LS) فقط . بانتظام جديد يمكن تسميته المقصور لقصر وحدته الأخيرة . وهو من الشكل :

$/\ \hat{L}\overset{\times}{S}S\ /\ \hat{L}\overset{\times}{S}S\ //\ \hat{L}\overset{\times}{S}S\ /\ \overset{\times}{L}\hat{S}\ /$

والى هذا التشكل ينتسب البيت التالي :

٦٩ — « قتلنا سيد الخزرج سعد بن عباده »

(ه – / ه – – – / – / ه – / ه – – – // – / ه – / ه – – – / ه – / ه – / ه – –)

١ ٢ –١ ١ ٢ .–١ ١ ٢ ١ ١ ٢

ومن الشيق أن كلا البيتين مدوّر . ولذلك يمكن اعتبار هذا التشكل رباعياً لا ينقسم الى شطرين بل تتوالى فيه (LSS) الى أن تأتي الوحدة الرابعة (LS) .

٧٢ — ٨ الرجز :

(KNS) (٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥) (الرجز السداسي)

أما الأبيات (٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٥) فهي من الرجز الرباعي .

والأبيات (، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣) من الرجز الثلاثي .

والبيتان (٨٦ ، ٨٧) من الرجز الثنائي .

لكن نسبة ما بقي الى الرجز نسبة قسرية ، ويقترح أن تتبنى الطريقة التالية في وصفه :

٧١ – « وطالما وطالما سقى   بكف خالد وأطعما »

(ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه/ـــ ـــ ه)

٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢

وهو يتألف من تكرار الوحدة (LL) في نسق خماسي،وينسب بذلك الى الرجز على أساس اعتباره سطراً واحداً لا ينقسم الى شطرين ، أما إذا قسم الى شطرين فإن تركيبه يكون :

LL / LL / L // LL / LL / L

وهو انتظام جديد ليس من الرجز وإنما يقترب من البيت (٣٣) ويمكن تسميته **المضاعف الأحادي** لحدوث النواة (L) فيه وحدها في نهاية كل شطر .

٧٢ – ٩ الرمل :

يثير الرمل قضية الوجود الفعلي للوحدة (فاعلاتن) ولذلك يمكن وصف الأبيات كلها بطريقة جديدة تعتمد على تحديد الرمل المقـــدم في الفصل الأول من هذا البحث حيث يتخذ الرمل الشكل :

(RJ) (ـــ ه ـــ ـــ ه / ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه / ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه ¦ ـــ ه)

وأبيات **الخليل** تدعم هذا التحديد للرمل وتظهر قدرته على تجاوز مشكلة الزحافات في الوحدة فاعلاتن . ولذلك ستوصف أبيات الرمل أولاً بالطريقة الجديدة ثم يناقش وصف **الخليل** له .

الأبيات (، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦) يمكن أن تقسم الى مجموعتين :

آ ــ ما لهُ التركيب :

$$/\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ //\ \overset{\times}{S}\ L\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ L\ /\ \hat{S}\ \overset{\times}{S}\ \overset{\times}{L}\ \vdots\ \overset{\circ}{\hat{S}}$$

وتنتسب اليه الأبيات (، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤)

ب ــ ماله التركيب :

$$/\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ //\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \hat{S}\ /\ S\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ /$$

وينتسب اليه البيتان (٩٥ ، ٩٦) . والفرق بين النسقين يقع في تركيب الوحدة الأخيرة ونموذج النبر فيها . يمكن أن يسمى الأول **الرمل الثقيل** والثاني **الرمل**[١٩] ، وميزة هذا التحليل تظهر في اكتشاف الانتظام الجديد في كل من النسقين والتخلص من ثقل الزحـــاف في السبب الخفيف من (فاعلاتن) (حسب نظام **الخليل**) كما يوضح البيت التالي :

٩٠ ــ « ليس كل من أراد حاجة ثمّ جدّ في طلابها قضاها »

(RMZ

(ــهــ ــهــ/ــهــ ــهــ/ــهــ ــه//ــهــ ــهــ/ــ ه ــ ــ ه ــ/ــ ه ــ ــ ه ــ ــهــ ه)

وفي تصور وجود الساكن في التفعيلات (١ ، ٢ ، ٤ ، ٥) من الثقل والتعسف ما يدعو الى رفض هذا التصور . أما حسب الطريقة الجـديدة فإن البيت يحلل كما يلي :

(RUZ (ــ ه ــ ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ه /
ــ ه ــ ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ه / ــ ــ ه ــ ــ ه | ــ ه)

وليس هنا من زحافات أو ثقل أو تعسّف . وهــذه ميزة لا تنكر لهذه الطريقة تظهر في تحليل بيتين آخرين (٩١ ، ٩٢) . بل إن ميزتها تتأكد بقوة في تحليل البيت (٩١) بالذات[٢٠] .

٩١ – « فدعوا أبا سعيد عامراً وعليكم[٢١] أخاه فاضربوه »

فقراءته بطريقة **الخليل** تفترض تحليله كما يلي :

(— — — ٥ — / — ٥ — — ٥ — ٥ / — ٥ — — ٥ // — — — — ٥ — /

— [٥] — — ٥ — [٥] / — ٥ — — ٥ — ٥)

بتصور وجود زحاف في (كاف) (عليكم) ، ثم إشباع (ميم) جمع الذكور و (الهاء) في (أخاه) . وفي كل ذلك ثقل واضح .

أما تبعاً للطريقة الجديدة فليس هناك من زحاف ، ولا حاجة لإشباع (الهاء) . وتبقى ضرورة واحدة هي إشباع (الميم) . ويكون الرمل في البيت (٩١) مثله في (٩٠) وفي :

٩٢ – « ان سعداً بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه »

قائماً على تبادل (SL) مع (SSL) بانتظام واضح .

أما اذا قبلنا طريقة الخليل فإن الأبيات التي تصح نسبتها الى الرمل هي:

(٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦)

انما ينبغي أن تقسم الى مجموعتين الأولى تكون وحدتها الأخيرة (فاعلاتن) والثانية (فاعلن) أو (فعلن) .

٩٧ – « يا خليلي أربعا فاستخبرا رسما بعسفان »

(— ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥)

١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١

(على قراءة يا خليليْ) أما القراءة يا (خليليّ) فإنها تخرج البيت الى تشكل مختلف كلية هو :

(— ٥/ — — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥/ — — ٥/ — ٥/ — ٥)

١ ٢ ١ ٢ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ١

ويكون تركيبه :

$$/\ \overset{\times}{S}\,\hat{L}\ /\ S\,\overset{\times}{\hat{L}}\,\hat{L}\ //\ S\,\overset{\times}{S}\,\hat{L}\ /\ S\,\overset{\times}{S}\,\hat{L}\ /\ \overset{\times}{S}\,\hat{S}\ /$$

والانتظام هنا ينقشه التنويع النغمي ويكاد يحيله الى لا انتظام .

تبعاً للقراءة (يا خليلي ْ) ، يكون النسق الإيقاعي للبيت :

$$/\ \overset{\times}{S}\,\hat{L}\ /\ S\,\overset{\times}{S}\,\hat{L}\ //\ S\,\overset{\times}{S}\,\hat{L}\ /\ S\,\overset{\times}{S}\,\hat{L}\ /\ \overset{\times}{S}\,\hat{S}\ /$$

وهذا تبادل لـ (SL) و (SSL) و (SS) وهو نسق جديد ينبغي إخراجه من الرمـل واعتباره تشكـلاً مستقـلاً يمكــن أن يسمى المتوسط [لتوسط ٣ (SSL) بين (SL) وشبيهتها (SS) فيه] .

وتحليل البيت ينفي سلامة الرأي التقليدي عن التناظر التام بين شطري البيت في القصيدة العربية ، ويظهــر وجهاً جديداً للغنى الإيقاعي للشعر العربي . ويتحقق ذلك في البيت التالي :

٩٨ — « واضحات فارسيات وأدم عربيات »

لأن له التركيب ذاته .

٩٩ — « مقفرات دارسات مثل آيات الزبور »

لهذا البيت التركيب :

$$/\ \overset{\times}{S}\,\hat{L}\ /\ S\,\overset{\times}{\hat{S}}\,\hat{L}\ /\ S\,\overset{\times}{\hat{S}}\,\hat{L}\ /\ \hat{S}\,\overset{\times\times}{\hat{S}}\,\hat{L}\ |\ \overset{\circ}{\hat{S}}\ /$$

ويمكن اعتباره رملاً رباعياً وحدته الأخيرة (S | SSL)

وبمقارنة هذا الرباعي بالشكل السداسي للرمل تظهر ميزة الطريقة الجديدة والقسر الجذري في طريقة الخليل . ذلك أن للسداسي انتظاماً مطلقاً يبدأ بـ (SL) ثم تتلوها وحدتان من (SSL) ثم يعود النسق من جديد . أما في

الرباعي فإن الانتظام من نمط آخر ، يبدأ بـ (SL) ثم تطغى عليه (SSL) .
وحسب تحليل الخليل يظهر الافتعال في اعتبار (فاعلاتن فاعلاتن (م)] مجزوءاً لبحر أحد أشكاله (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) بصورة حـــادة ، فأحدهما تبادل لوحدتين والآخر تكرار للوحدة ذاتها . والتخلص من القسر هنا ، فعل يفرض نفسه على الباحث الجاد، ولذلك يعتبر الرباعي من الشكل :

/ S | S S L / S S L / S S L / S L / تشكلاً مستقلاً .

وللسبب نفسه تعاد نسبة البيت التالي :

١٠٠ — « لان حتى لو مشى الذر عليه كاد يدميه »

ويضم الى تشكل البيت (٩٧) .

١٠١ — « ما لما قرّت به العينان من هذا ثمن »

وله التركيب :

/ S S L / S S L // S S L / S L /

وهو ألصق بـ (٩٩) لكن وحدته الأخيرة تختلف عن وحدة (٩٩) ولذلك يعتبر تشكلاً مستقلاً ذا انتظـــام واضح ينضم الى مجموعة الرجز حيث تطغى الوحدة (SSL) ويمكن أن يسمى المبتدأ لابتدائه بوحدة تختلف عن وحدته الرئيسية التي تغلب بعد الوحدة الأولى .

وللمبتدأ ينتسب البيت الأخير من أبيات الرمل :

١٠٢ — « قلبه عند الثريا بائن من جسده »

لأن نبر الوحدتين (ــ ه ــ ه ــ ــ ه) (ــ ه ــ ــ ــ ه) متحد الهوية فيمكن أن تقع أيهما وحدة أخيرة لهذا التشكل .

٧٢ – ١٠ السريع :

يثير السريع قضية أعمق جذرية من إعادة تصنيف الأبيات . فالافتراق الواضح بين شكله الدوائري وشكله الشعري ، وبروزه في الشعر بطبيعتين، يجعل عمل الخليل عليه خلطاً لأنساق إيقاعية مختلفة جذرياً . ولقد نوقش السريع فيما سبق وقسّم الى بحرين ، ويحال الى المناقشة في سياقها الطبيعي[٢٢]. أما الآن فإن أبيات السريع ستعتبر صحيحة النسبة اذا كانت من الشكل:

(ـ ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه)
(ـ ه ـ ـ ه ⁞ ه)

(KNS) (١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١)

ويكون لهذا التشكل التركيب :

/ S S L / S S L / S L /

S L S /

(ـ ه ـ ـ ه)

(ـ ـ ـ ه)

(ـ ه ـ ه)

أما البيت (١١٢) فإنه ينتسب الى تشكل مستقل هو :

(ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه ه)

١١٣ – « لا بدّ منه فاحذرن وان فتن »

ينسب الشطر الى التشكل :

/ S S L / S S L / S S L /

ويعاد الى الرجز .

وكذلك يُفعل بالبيت التالي :

١١٤ — « يا صاحبي رحلي أقلاّ عذلي » *

أما البيت :

١١٥ — « يا رب قد أخطأت أو نسيت »

والبيت :

١١٦ — « وبلدة بعيدة النياط »

فإنهما ينسبان الى تشكل متميز يتألف من (SSL) و (LS) بالطريقة :

/ S $\overset{\times}{S}$ L / S $\overset{\times}{S}$ L / $\overset{\times}{L}$ S /

ويمكن أن يسمى المنقلب لانقلاب نموذج النبر في وحدته الأخيرة ، أو أن يضم إلى ما سُمِّي سابقاً **المضاعف** (فقرة ٧٢ — ٥) ويعطى النمطان الاسم المنقلب .

٧٢ — ١١ المنسرح :

ودراسة أبيات المنسرح تعتمد على إعادة تركيب هذا البحر المقدمة في الفصل الأول ، ويعتبر صحيح النسبة كل ما تركب بالشكل :

(ـ ه ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه / ـ ه ـ ـ ه ـ ـ ه)

(١١٩ ، ١١٨ ، ١١٧) (KNS

* رغم احتمال كون الخليل نسبه بسبب سماعه ينشد بطريقة معينة . ان امكانية اتحاد نبره بنبر الرجز تسوغ اعادة نسبته تخلصاً من التعقيد . ورا . فقرة (١٤ — ٤) .

أما الأبيات الأخرى فتوصف كما يلي :

١٢٠ – « منازل عفاهن بذي الأراك كل وابل مسبل هطـل »

(ــ ــه ــ/ــه ــ ــ ــ/ــه/ــه/ــه ــ ــ ــ/ــه ــ ــ/ــه ــ ــ/ــه ــ ــ/ــه ــ ــ/ــه/ــه ــ ــ/ــه ــ ــ/ــه ــ ــ)

٢ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ٢ ٢ ١ ٢ ١ ٢

وليس في هذا التشكل ما يبرر نسبته الى المنسرح إطلاقاً . ولإيقاعــه طبيعة باهرة في عدم انتظامها،وأساسه الإيقاعي هو الحرية المطلقة والانتقال من حركة متعالية قاسية الى تراقص موجي يكاد يشي باندفــاق المطر . ويكاد إيقاع النبر ينبثق واضحاً في هذا البيت ، حيث ترد أربع نبرات في كل شطر ، موزعة دون انتظام ، نابعاً توزيعها من الحركة الشعرية في البيت ، لا من أي اتباع لإطار خارجي . فحيث يهطل المطر وابلاً مسبلاً تتتالى النبرات على مسافات منتظمة ، أما في الشطر الأول فهي ترد بتشتت واضح.ولعل أقرب الطرق الى الصدق في وصف البيت هي التالية :

/ LM / SS / ML // LL / LS / LM /

١٢١ – « في بلد معروفة سمّته قطّعه[٢٣] عابر على جمل »

(ــه / ــ ــ ــ ه/ ــه / ــه / ــ ــ ه/ ــ ــ ــ ــ ه)

١ ٣ ١ ١ ٢ ٤

١ ٣

(ــه / ــ ــ ــ ه/ ــه / ــ ــ ه/ ــ ــ ه/ ــ ــ ــ ه)

١ ٣ ١ ٢ ٢ ٣

ويقترح أن يوصف بأنه ذو نسق عميق التنوع ، كما يلي :

/ SSL / SSL / SSL // SSL / SL / LM /

ويمكن أن يسمى المتراجع ، لتراجــع طغيان (SSL) في الوحدتين الأخيرتين منه .

١٢٢ — « صبراً بني عبد الدار »

(— ه / — ه / — — ه / — ه / — ه / — ه ه)

١ ١ ٢ ١ ١ ١/T

[T = النواة النادرة (— ه ه)]

ولا علاقة لهذا بالمنسرح ،ونقترح أن يعتبر تشكلاً مستقلاً ثنائياً يسمى **المتثاقل** لتثاقـــل وحدته الأخيرة بدخول التتابــع (— ه ه) بعد نواتين من (— ه) .

١٢٣ — « ويل ام سعد سعدا »

(— ه / — ه / — — ه / — ه — ه — ه)

١ ١ ٢ ١ ١ ١

ويقترح أن يعتبر رجزاً ثنائياً ، وحدته الأخـيرة (— ه — ه — ه) . وهذا طبيعي لأنها يمكن أن تحمل نموذج النبر (— ه — ه̽ — — ه̂) الموجود على وحدة الرجز الأخيرة .

٧٢ — ١٢ الخفيف :

هذا أيضاً بحر أعيد تركيبه في البحث الحالي ، وسيعتبر صحيح النسبة ما تشكل من :

(— ه — — ه / — ه — ه — ه — — ه / — ه — — ه | — ه
— ه — ه | — ه)

(KNS (١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦)

أما البيت :

١٢٧ – « وأقلّ[٢٤] ما يظهر من هواكا ونحن نستكثر حين يبدو »

فإن نسبته الى الخفيف مثل أعلى على القسر الخليلي، ويقترح أن يوصف كما يلي :

/ ه — / ه — — / ه — — — / ه — / ه — — / ه — / ه —)

١ ٢ ٣ ١ ٢ ١ ١

(ه — / ه — — / ه — — — / ه — / ه — — / ه — — /

١ ٢ ٣ ١ ٢ ٢

وينسب الى التشكل :

/ S Ŝ̽ L̂ / S Ŝ̽ L̂ / L̽ Ŝ /

الذي سُمّي سابقاً المنقلب (فقرة ٧٢ – ١٠) .

١٢٨ – « إن قومي جحاجحة كرام متقادم مجدهم أخيـــار »

وهنا أيضاً يتمثل القسر عنيفاً مضراً في عمل الخليل، ويقترح أن يوصف البيت كما يلي :

/ ه — / ه — — / ه — — — / ه — — / ه — / ه — — / ه —)

١ ٢ (٣) ٢ ١ ٢ ١

٢ ١

(ه — / ه — / ه — / ه — — / ه — / ه — — / ه — — — /

(٣)

١ ١ ١ ٢ ١ ٢ ٢ ١

/ S̽ L̂ / S̽ L̂ / $\underline{M}$ S̽ L̂ / L S // $\underline{M}$ S̽ L̂ / L̽ Ŝ / L̽ Ŝ / S̽ Ŝ /

وهو ذو تنوع مدهش ويكاد انتظامه أن ينعدم تمامـاً بالمعنى التقليدي ، وتبلغ الحرية في تبادل (SL) مع (LS) فيه ذروة رفيعة .

ويظهر بيت كهذا الخطأ المطلق للنظرة التقليدية لإيقاع الشعر العربي واتحاد هوية الشطرين ومحدودية التنوع الداخلي في البيت . ومن الشيق أن التحليل الجديـد للبيت يظهر مـلامح من تبادل حدوث (LS) في سياق (SL) تبرز بحدة في الشعر الانكليزي وتبرز أيضاً ، كما أظهرت الدراسة، في الشعر العربي الحديث .

ويمكن تسمية التشكل الجديد **المتفاوت** ، لتفاوت الانتظـام في تناوب (SL) و (LS) فيه . أمـا البيتان التاليان فإنهما ينتسبان الى بحر جديد ينفصل عن الخفيف ويتـألف مع توازن ممتع لِـ (SSSL) بين نواتين من (SL) .

$$/ \overset{\times}{S}\,\overset{\frown}{L} \;/\; \overset{\overset{\circ}{\times}}{S}\,S\,\overset{\times}{S}\,\overset{\frown}{L} \;/\; \overset{\times}{S}\,\overset{\frown}{L} \;/$$

والبيتان هما :

١٢٩ — « إن قدرنا يوماً على عامر   نمتثل منه أو ندعه لـكم »

١٣٠ — « ربّ خرق من دونها قذف   ما به غير الجن من أحد»

ويسمى التشكل الجديد **المتناسق الثلاثي** إشارة الى توازنه وورود وحدته الثانية محتوية ثلاث نوى من (ـــ ٥) .

تبقى الأبيات المجزوءة ، ويقترح أن تفصل عن الخفيف كذلك ويكون تشكل البيت منها :

/ SL / SS / SL /

وهذا انتظام شيق آخر يمكن أن يسمى **الرقيق** ، وينتسب اليه البيت:

١٣١ — « ليت شعري ماذا ترى   أم عمرو في أمرنـا »

أما البيت التالي :

١٣٢ ـ « اسلمي أم خالد   رب ساع لقاعد »

فإنه يعكس تركيب البيت السابق تقريباً ، وله النسق :

$\overset{\times}{S}L$ / $\overset{\times}{S}L$ / $\overset{\times}{L}$ // $\overset{\times}{S}L$ / $\overset{\times}{S}L$ / $\overset{\times}{L}$ /

ويمكن أن يسمى **المتعادل** :

لكن هذين البيتين يمكن أن يوصفا بطريقة أخرى بقبول وجود الوحدة (فاعلاتن) ، وعلى هذا الأساس يكون لهما الانتظام :

/ $S\overset{\times}{L}\hat{S}$ / $S\overset{\times}{S}\hat{L}$ /

ويسمى التشكل **الجديد** لقبول الوحدة (فاعلاتن) فيه .

كما يمكن أن يوصفا بطريقة أقرب الى الطريقة المتبعة في وصف أبيات الخفيف :

/ $\overset{\times}{S}\hat{L}$ / $\overset{\circ}{\overset{\times}{S}}S\overset{\times}{S}\hat{L}$ /

ويسمى التشكل : **المتثاقل الثنائي** .

لكن ميزة الوصف بالطريقة (SL / SS / SL) سرعان ما تبرز إذ يناقش البيت الأخير من أبيات الخفيف :

١٣٣ ـ « كل خطب إن لم تكونوا غضبتم يسير » .

نسبة هذا البيت الى الخفيف ذروة أخرى للقسر ، ويقترح أن يوصف كما يلي :

(ه—/ه——/ه—/ه——/ه—/ه——/ه—/ه—/ه—/ه——/ه—(

أي :

$$/\ \overset{\times}{S}\,\hat{L}\ \ /\ \ \overset{\times}{S}\,\hat{S}\ \ /\ \ \overset{\times}{S}\,\hat{L}\ \ //\ \ \overset{\times}{S}\,\hat{L}\ \ /\ \ \hat{S}\,\overset{\times}{L} \,\vdots\, \overset{\circ}{\hat{S}}\ /$$

فيكون انتظامه شبه تام وتطغى فيه (SL) كما طغت (SL / SS / SL / SL) بتنويع شيق في الوحدة الأخيرة حيث تبرز (S ⁞ SL) .

٧٢ – ١٣ المضارع :

أبيات المضارع معقدة لأنه ليس هناك واحد منها يخضع لتحليل الخليل بدقة كاملة . أي أنه ليس هناك بيت واحد يحقق النموذج النظري . لذلك يقترح أن يعاد وصف الأبيات كلها وتقسم الى مجموعات :

آ – (١٣٤ ، ١٣٥) ، ينتسبان الى تشكل له النسق :

$$/\ \overset{\times}{L}\,\hat{S}\ \ /\ \ \overset{\times}{L}\,\overset{\times}{L}\,\hat{S}\ \ //\ \ (م)$$

والبيتان هما :

« وإن تدن منه شبرا يقربك منـه باعا »

« دعاني الى سعـــاد دواعي هوى سعاد »

ويسمى المضارع :

ب – (١٣٦) ، ينتسب الى تشكل له النسق :

$$/\ \overset{\times}{L}\,\hat{L}\ \ /\ \ \hat{S}\,\overset{\times}{L} \,\vdots\, \overset{\circ}{\hat{S}}\ \ //\ \ (م)$$

ويسمى المزدوج : لتألف شطره من وحدتين مختلفتين اختلافاً مطلقاً .

والبيت هو : « وقد رأيت الرجال فما أرى مثل زيد »

جـ – (١٣٧) « قلنـــا لهم وقالـوا كل له مقـــال »

ويعتبر تشكلاً من مجموعة الرجز إلا أنه يختلف في أنه ثنائي :

$$/\ S\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ \ /\ \ \overset{\times}{L}\ \hat{S}\ /$$

ويمكن أن يسمى **المنقلب الثنائي** .

٧٢ ـ ١٤ المقتضب :

والمقتضب كالمضارع ، ليس بين أبياته ما يحقق نموذج **الخليل** النظري ويقترح أن يوصف بيتاه كما يلي :

١٣٨ ـ « هل عليَّ ويحكما إن لهوتُ من حرج »

(— ه / — — ه // — — ه / — — — ه /

/ — ه / — — ه // — — ه / — — — ه)

أي :

$$/\ \overset{\times}{S}\ \hat{L}\ /\ \hat{L}\overset{\times}{\ }\hat{M}\ \ //\ \ (\text{م})$$

ويسمى المقتضب .

١٣٩ ـ « أعرضت فلاح لها عارضان كالبرد »

(— ه / — — ه // — — ه / — — — ه /

/ — ه / — — ه // — — ه / — — — ه)

وهو من التشكل نفسه ، ويسمى أيضاً المقتضب .

ويمكن أن يعتبر المقتضب مؤلفاً من :

(— ه — — ه // — — ه // — — — ه //)

لخفتــه ورشاقة تموجاته ، وبذلك يقال إن الشعر العربي يحوي أحياناً وحدات من الشكل (علن) في حشو البيت وليس في نهايته فقط (كما في المتقارب) إلا أن ذلك يتحقق في سياق تكون الرشاقة الحركية طابعه الأساسي وتكون وحداته الأخرى قصيرة مثــل : (ــ ه ــ ــ ه) أو (ــ ــ ــ ه) .

٧٢ ــ ١٥ **المجتث :**

(KNS) (١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٣)[٢٥]

أما البيت :

١٤٢ ــ « أولئك خير قومي إذ ذكر الخيار »

فإن نسبته الى المجتث قسرية ويقترح أن يعتبر مؤلفاً من :

/ S S L / S L ¦ S // S S L / L S /

وأن يفصل عن المجتث ، ويعتبر تشكلاً مستقــلاً يمكن أن يسمى **المتحاوب الأحادي** ، لتجاوب (SSL) وحدها فيه دون الوحدة الأخرى.

٧٢ ــ ١٦ **المتقارب :**

(KNS) (١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣) .

وتكون الأبيات (١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٥٣) صوراً إيقاعية متعددة للتشكل ــ الأساسي :

$/ \overset{\times}{L}\hat{S} / \overset{\times}{L}\hat{S} / \overset{\times}{L}\hat{S} / \overset{\times}{L}\hat{S} /$ (م)

أما البيت (١٥٦) فهو متقارب سداسي .

وأما البيتان :

١٥٤ – « خليلي عوجا على رسم دار   خلت من سليمى ومن ميّهْ »

١٥٥ – « صفية قومي ولا تعجزي   وبكي النساء على حمزه »[٢٦]

فهما صورتان نادرتان للتشكل الأساسي .

ويبقى البيت الأخير :

١٥٧ – « وروحك في النادي   وتعلم ما في غد »

وهو صورة أشد ندرة للتشكل – الأساس، لها النسق :

$/ \overset{\times}{L}\hat{S} / \cdot\overset{\times}{L}\hat{S} / \overset{*}{\overset{\times}{S}} // \overset{\times}{L}\hat{S} / \overset{\times}{L}\hat{S} / \overset{\times}{L}$

فورود (S) في نهاية الشطر الأول وحدة قائمة بذاتها أبعد عن روح التشكل من ورود (S) في نهاية الشطر الثاني، لكن كلا الصورتين نادرة .

٧٣ – يرتكز التحليل الجديد لأمثلة الخليل ، وإعادة نسبتها ، الى مفهوم نظري يشكل المنطلق الأساسي لهذا البحث كله : هو أن تشكّلاً إيقاعياً ما يتحدّد بطبيعة المركّبات التي تكوّنه بما هو واقع شعري قائم أمامنـــا ، وأن ربط هذا الواقع الشعري بمثال نظري مطلق فعلُ قسرٍ لا يبرَّر . فالخلاف بين المنهج المتّبع هنا وبين عمل الخليـل ليس عرضياً يمسّ نتائج معينة فقط، بل جذري ينبع من طبيعة المفاهيم الفكرية ذاتها . ومن الطبيعي أن يقوم تحليـــل من هذا النوع على مفهوم نظري فكري

* امكانية وقوع نبر قوي هنا تبرز على سبيل الاقتراح ولا شيء يفرضها .

محدّد . وينطبق ذلك ، حتماً ، على عمل الخليل نفسه . هذا العمل ليس عشوائياً ، اعتباطياً ، عفوياً ، بل إنه تعبير عن موقف فكري واضح . وإذا استطعنا أن نكتشف هذا الموقف الفكري ، ألقينا ضوءاً كاشفاً على معطيات عمل الخليل ، وقدرنا على فهمه فهماً أعمق ، وبالتالي ، على رفضه جزئياً أو إطلاقاً ، أو تقبله ، بموضوعية ودقة علميّة . لنسأل إذن : ما هو المفهوم النظري الذي يرتكز اليه تحليل الخليل لأبياته ونسبته إياها إلى بحور معينة ؟

يعين على اكتناه هذا المفهوم ما نعرفه عن تعلّق الخليل بالمثال النظري، أولاً ، وتحليل الطريقة التي طبّقها الخليل في نسبة أبياته ، ثانياً . فالخليل يتصوّر مثالاً مطلقاً لبحر من البحور تحققه المعطيات الشعرية كلية أو بصورة جزئية . وهو يصرّ دائماً على إعادة كل بيت يناقشه إلى صورة المثال المطلق ، بقياس مكوّناتهما الوتد — سببية ، ثم الإشارة إلى ما ينقصه البيت أو يزيده عن هذه الصورة . ويبدو طبيعياً أن نتوقع كون نسبة الخليل لأبياته تعبيراً بيّناً عن هذا المفهوم . وفي الواقع أن هذا يحدث ، لكنه لا يشكل الأساس الوحيد لنسبة هذه الأبيات . بل إن هناك أساساً آخر يكشفه تحليل أمثلة الخليل ذاتها . وهذه الأمثلة ليست من طبيعة واحدة : أي أنها ليست جميعاً معطيات شعرية تنقص أو تزيد أجزاء معينة عن صورة واضحة لبحر سهل التحديد . ومن هذه الأمثلة ما يحقق هذا الشرط (كل ما أعيدت نسبته في فقرة ٧٢ ، دون ما سمي KNS) ومنها ما هو أكثر تعقيداً . النوع الأول يمثل النسبة الغالبة، ويمكن وصفه بأنه ذو تركيب حركي يمكن تقسيمه الى مكونات وتد — سببية ، يظهر حين تقاس ببحور خليلية أنها تخالف التركيب الوتد — سببي لهذه البحور مخالفة مهمة ، إلا أن بالإمكان نسبتها إلى بحر دون آخر . بإيراد المكونات الحركية للبحر ثم وضع المكوّنات الحركية للبيت الشعري تحتها ، ثم الإشارة إلى ما ينقصه البيت عن البحر وشرح

طريقة تشكل البيت وتسمية الوحدات الناقصة زحافات مشروعة للوحدات المثالية . ويمثل هذا النوع بجلاء البيت رقم (٤) فقرة (٧٢ — ٢) .

أما النوع الثاني فإن تعقيده ينبع من حقيقة أن مكوّناته الحركية تنقسم مباشرة الى مركبات وتد — سببية يمكن أن تنتسب الى بحرين فوراً دون أن يكون هناك ما يرجح شرعية نسبتها الى بحر دون آخـــر . ويسمى هذا النوع « متذبذباً » . في هـذه الحالة يكون البيت ناقصاً عنصراً أو عناصر عن التّركيب الوتد — سببي لكلا البحرين ، وتكون الصورة الناتجة في البيت صورة معروفة من صور كليهما .

بمقارنة عمل **الخليل** على هذين النوعين ، يظهر بوضوح أن نسبة النوع الأول الى بحر ما لا تثير مشكلات معقدة ، وإن كانت مفتعلة . أما نسبته لبيت من النوع الثاني فإنها تطرح سؤالاً جذري الأهميـة على الباحث : اذا كان **الخليل** قد اعتمد في نسبـة النوع الأول عـــلى تقريب المكونات الوتد—سببية له الى البحر المسمّى ، فعلى أي أساس اعتمد في نسبة أبيات النوع الثاني ؟ واذا كان سوّغ نسبته للنوع الأول بـــأن قسّم التتابعات الحركية الى مكوّنات وتد — سببية تتحد بمكونات البحر المسمى ، فهل يمكن أن يكون اكتفى بذلك في نسبة النوع المتذبذب ؟

أهمية السؤال تنبع من كون تقسيم التتابعات الحركية للنوع الأول الى مكونات وتد—سببية معينة تقسيماً مفروضاً ، بمعنى انه ليس هناك طريقة أخرى لتقسيمها بشكل يجعلها صالحة للانتساب الى بحر من بحور **الخليل** . أما في حالة النوع المتذبذب ، فإن هناك طريقتين للتقسيم تؤدي كل منهما الى نسبة البيت الى بحر من البحور المعروفة .

ثمة احتمالان في الإجابة على هذا السؤال :

١ً — أن **الخليل** أدرك إمكان نسبة بيت من النوع المتذبذب الى بحرين تبعاً للطريقة المتبعة في التقسيم الى مكوّنات وتد — سببية ، وانـــه قرر

الا يسمح بحدوث اللبس والاختلاط، فأعلن بقسر وعشوائية اختيارَه لأحد الوجهين ، ثم نفى الآخر تماماً حتى دون ذكر له ، ودون الاشارة الى الامكانيتين المشروعتين .

٢ً – أن يكون الخليل لجأ ، في حالة هذا النوع ، حين تساوى لديه الأمران ، إلى مقياس آخر ، أو عامل آخر استطاع عن طريقه أن يكتشف – ويقرِّر – أن البيت المتذبذب من حيث تركيبه الوتد – سببي ينتسب في الواقع الى البحر (A) وليس الى البحر (B) .

تبني الاحتمال الأول يتسرّع في اتهام الخليل ، ولا يستطيع هذا الكاتب أن يتقبله لأسباب ذكرت في فقرة (١٤ – ٤ – ١) . ولذلك يُنفى هذا الاحتمال ، ويُقترح أن الاحتمال الثاني هو ما يوضِّح سلوك الخليل الفكري الغامض ، وهو ما يعين على اكتشاف أسس عمله . يفترض هذا الاقتراح أن خصيصة داخلية في تركيب البيت الشعري أتاحت للخليل تحديد بحره ونسبته إليه . وهذه الخصيصة ، كما أشارت الدراسة فيما سبق ، لا بدّ أن تكون مرتبطة بفاعلية موسيقية توفِّر للبيت طبيعة معينة ، ويمكن في هذه المرحلة من البحث ، بعد كل ما تقدم ، أن تحدد هذه الفاعلية بأنها فاعلية النبر المجرد الذي وُصف في فقرة (٤٨ – ٤) . ولا يعني ما يقال أن الخليل امتلك إدراكاً فكرياً ذهنياً لهذه الفاعلية، وميَّز أبعادها وطريقة تأثيرها . بل يعني أن الخليل أدرك وجود عنصر إضافي في البيت، يعلو على التركيب الوتد – سببي ويتخلله ويتجاوزه في الوقت نفسه .

٧٣ – ١ في فقرة سابقة (١٤ – ٤) نوقش مثلٌ يوضِّح طريقة تأثير فاعلية النبر على نسبة البيت الى بحر معين ، هو المثل « يا صاحبي رحلي أقلاّ عذلي » . ويمكن الآن أن يشار إلى أمثلة أخرى، دون تحليلها بتقصٍّ ، هي الأبيات (٣٣ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٧) . في كل من هذه الأمثلة ، يقصي الخليل احتمالاً لنسبة البيت إلى بحر معروف ،

وينسبه الى بحر آخر معروف، مع أن كلا الاحتمالين مشروع ، إذا اتخذ التركيب الوتد – سببي وحده أساساً لنسبة البيت . في البيت (٣٣) أقصى الخليل الاحتمال الرجز ، ونسب البيت الى الوافـر . وفي (١١٦) أقصى الاحتمال الرجز ونسبه الى السريع [كما أقصى كذلك الاحتمال الوافر الذي نسب اليه البيت (٣٣) الذي يتحد تركيبه بتركيب (١١٦)] . وفعل الأمر نفسه في حالة (١١٥) . أما في (١٢٧) فقد أقصى الاحتمال الرجز والاحتمال الوافر ونسب البيت الى الخفيف ، مع أن له تركيب (٣٣) و (١١٥ ، ١١٦) نفسه .

٧٣ – ٢ إذ يتبنى افتراض اتخاذ الخليل النبر المجرد أساساً لعمله على الأبيات المتذبذبة ، يصبح شيقـاً أن يُسأل : هل هناك ما ينفي احتمال كونه اعتمد على الفاعلية نفسها في نسبة أبيات النوع الأول ؟

في رأي هذا الكاتب أن الجواب بالنفي : ليس ثمة ما ينفي الاحتمال المذكور . وإن كان إثبات الأمر يتطلب تحليلاً جديداً للأبيات كلهـا . ولن يُفعل هذا هنا ، بل يكتفى بتحليل مثلين يقدمان نموذجاً للطريقـة التي ينبغي أن تستخدم في التحقق من الفرضية .

البيت رقم (٤) « هاجك ربع دارس باللوى لأسماء عفّى المزن والقطر »

يُمكن أن ينسب الشطر الأول إلى السريع . من حيث تركيبه الحركي. لكن الشطر الثاني لا يمكن أن ينسب الى ذات البحر على هذا الأساس. أما إذا اتخذ النبر المجرد أساساً للنسبة ، فيمكـن أن ينسب الشطران الى بحر واحد هـو الطويل ، بتصور نموذج للنبر المجرد على الشطرين لـه خصائص نبر الطويل ، دون أن يتحد بهذا النبر اتحاداً مطلقاً . ويمكن ، عندها ، تصور أجزاء معينة فقدت من الشطرين ، كأن يكون لهما لـو توفرت فيها هذه الأجزاء ، التركيب الوتد – سببي ذاته الذي يمتلكـه

الطويل . فيما يلي تجلية لما يقال هنا ، في رموز تجسد الشكل الفعلي للبيت ، ورموز أخرى (ضمن صندوق) تجسِّد الأصل المتصوَّر :

البيت (١٢١) « في بلدٍ معروفة سمته قطّعه عابر على جمل »

من حيث التتابع الحركي ، يمكن أن ينسب الشطر الأول الى الرجز. لكن الشطر الثاني لا يمكن أن ينسب الى هذا البحـر . أما على أساس النبر المجرد ، فيمكن للشطرين أن ينسبا الى المنسرح بالطريقة التالية :

مع أن ثمة درجة من الافتعال واضحة في توفير النبر على الوحدة الثانية من الشطر الأول بالطريقة المذكورة . [لا يستبعد هنا أن يكون الخليل تصور تركيب الوحدة الثانية كما يلي :

(ـ ه ـ ه ـ ـ ه ـ) وفي هذه الحالة تكون الوحدة الثالثة (ـ ـ ـ ه)].

وفي كلتا الحالين يظل التركيب الحركي وحده قاصراً عن تفسير نسبة الخليل للبيت الى المنسرح ، ويصبح احتمال الاعتماد على النبر المجرد أشد قوة .

٧٤ – يجلو التحليل السابق كثافة البنية الإيقاعية للشعر العربي ، وغناها المدهش . ويجلو كذلك البعد الجذري للفاعلية الشعرية : بُعْدَ الحرية . يبرز الشاعر العربي هنا سيّد كلماته وألوانه وريشته وآلة نغمه ، لا يرتبط بالإيقاعات التقليدية المستقرة – إن كانت قد وجدت – ويلتمّ في قوقعتها ، بل يغامر وراء إيقاعات جديدة طرية هشة ، أو هو بالأحرى يستسلم لإيقاع القصيدة – التجربة دون مقاومة أو محاولة لتأطيره ضمن أطر مسبقة التصور . والشاعر ، كما يتجلى هنا ، نقيض الرتابة ، نقيض الانتظام المطلق . فتشكلاته الإيقاعية تمتد وتنكمش ، تترامى وتتراجع ، مازجةً الوحدات في أنساقٍ صفتها العميقة ليس كونها تكراراً في المكان لنغمٍ بادىء منتهي التكون ، بل كونها انطلاقاً في مسافة التنوع. الشاعر ، بهذا ، نقيض الخليل : الشاعر يتفرع وينمو ويكتنه ويوسّع الأبعاد ، والخليل يسوّي ، يسطّح ، يحصر ، ويجبر على التقولب .

٧٤ – ١ قد يقال : إن التحليل الجديد يزيد تعقيد البنية الإيقاعية ، يزيد عدد البحور وأنماط تركيبها ، ويستحيل ، لذلك ، تذكرها والإحاطة به . وهذا فعل أكيد للتحليل الجديد ، لكنه فعل يمرئي الواقع الشعري ، فكيف نهرب منه ؟ لا ينبغي أن نستسلم للسهولة لمجرد انها سهولة ، أن نقبل ما هو أقل اتساعاً وتنوعاً وغنىً ، لأننا نستطيع تعلمه . ولعل هذا الدافع – البحث عن السهولة لغرض تعليمي – هو الذي أعطى تاريخنا الشعري – واللغوي ؟ – أبعاده وخصائصه . لعل الخليل أن يكون فهم بُعدَ الحرية والغنى في الإيقاع لكنه ، رغبة في التسهيل ، سطّح الأنساق وقسرها على الانضمام والتجمع في أنماط قليلة العدد . وفيما أنتج فعله من عواقب سيئة تحذير للباحث المعاصر ، وللثقافة العربيـة ضد الاستسلام

للسهولة. الشعر العربي ذو بنية إيقاعية مثيرة الغنى — قبل مرحلة التحجر — مثيرة التأكيد على الحرية، فكيف ننكر صورة هذه البنية ونحاول، بحذلقة وافتعال، صياغة بنية جديدة أبعادها أسهل إدراكاً وتمنح نفسها ببساطة أعمق للتأطير والتحديد والفهم؟ لقد حدث هذا في تاريخنا الفكري، وفي تاريخ الموقف الفكر — شعوري إزاء العالم، وعُزل كل ما هو غير قابل للتأطير والتحديد والفهم السريع وألقي خارج التراث. وليس صدفة أن تأتي المحاولة الحاضرة لكشف غنى البنية الإيقاعية للشعر وإدخال ما وضع خارج الأنماط «الأساسية» داخل البنية المتقبلة للتراث، معاصرةً لمحاولات تجري على صعيد تاريخ الفكر وتاريخ المواقف الفكر — شعورية. الثقافة بنية معقدة متشابكة، توجد متفتحة متوترة في الزمان والمكان تكشف أبعادها للعين المكتنهة، للروية والرؤية. والثقافة هي ما هي، ولا يمكن أبداً أن تكون ما ليست هي، أن تصاغ وتدفع ضمن قنوات مشكّلة متوالية تفرز منها ما لا يعجن ويتقولب الى خارج مهمل، لأي دافع كان. ولئن حلّت الفادحة ونجحت عملية التمويه الى أجل، إن حركة التاريخ ذاتها كفيلة بأن تقوم بعملية إعادة للكشف جذرية تجلو البنية الجوهرية من جديد بغناها وانفتاحها ومكوّناتها الجدلية الفاعلة. وبنية الإيقاع في الشعر العربي خضعت لعملية قولبة طويلة، لكن حيويتها تتجلى الآن؛ بانطلاقها وبهاجس الانفلات والألق الفردي فيها. فلماذا لا نتقبلها كما هي؟

٧٤ — ٢ والتحليل المتقدم هنا يجلو حقيقة أخرى: ضحالة الادعاء الذي يسمعه المرء كثيراً بأن إيقاع الشعر العربي واحد البعد، رتيب، خصوصاً حين لا يحدد هذا الادعاء بإطار تاريخي ومكاني معين. ادعاء كهذا ينبع من سطحية المعرفة، من جهة، ومن تسطيح التحليل للتضاريس الإيقاعية في الشعر، من جهة أخرى. حين يعلن قايل أن الإيقاع العربي رتيب وحيد البعد، فإنه يُشعر، أولاً، بأنه يتحرك ضمن إطار ما فعله

الخليل فقط ، وضمن إطار النموذج النظري في عمـــل الخليل بالذات ، ويشعر ، ثانياً ، بأن معرفته بالروح الفاعلة في الإيقاع العربي ، وقدرته على تحسس الأبعاد النغمية الشفيفة ، الثقيلة ، الرهيفة ، البطيئة ، المتسارعة ، المتعالية ، ذات اللطافة وذات القوة الآسرة ، معرفـة ضئيلة وقدرة باهتة كقبس شمعة تحاول إضاءة الصحراء .

حين نتصور الشعر العربي محدد الأبعاد ، قارس الانتظام ، جامـــداً على صورة واحدة لكل تشكل إيقاعي ، ونراه من خـلال سطـــح عمل الخليل — كما تفعل **نازك الملائكة** — فنحن لا نجلو حقيقة هذا الشعر ، بل نجلو حقيقة قصورنا وكسلنا المتجذّر : هـل عادت **الملائكة** أولاً الى أمثلة الخليل تكتنه ما تكشف من أبعاد قبل أن تحـــكم بنزق أن عروض الخليل هو العروض الوحيد لشعرنا ؟ وهل عادت الى روح التراث قبـل أن تقرر بثقة العالم أن القصيدة من الكامل ، مثلاً ، لا يمكن أن يقـع فيها بيت يقوم على تشكيلة غير التشكيلة السائدة في بقية القصيدة[٢٧] ؟

وما يقال هنا يصدق على « مقولات » أخرى حول التراث : التراث المسكين المطمور ، الذي ترى الأعين سطحـه ، فتمسك بـــه وتنسجه قوقعة ، ويظل جذر التراث الحي النابض ، جسده المتدفق روعة ، مطموراً غائباً عن الأعين التي لا تنفذ خلال التكدسات لتكتشف الكثافة والجموح والتفلّت .

٧٥— عبقرية الخليـــل ، في نفاذها الى اكتشاف التصور الأصيل لوجود الأنساق والانتظام ، كانت ضوءاً من الريادة والخلق . لكن عقل الخليل ، بحثه عن الانتظام المطلق ، عن التناسق المثـــالي ، عن صورة النمط في مضي يشذّب ، ويقسر ، ويُقلّم ، ويبتسر ، فخلق أناقـــة الهندسة ، واكتمال الدائرة بعودة نقطة انتهائهـا الى نقطة ابتدائها ، لكنه أضاع ، في فعله هذا ، « أرابيسك » التشابك والكثافـة والانعتـاق من

خطٍّ إلى خط ، ومن نسقٍ الى نسق ، ومن لونٍ إلى لون ، في انحلال دائمٍ للحركة في سواها ، وللّون في جاره اللون ، بليونة ورهافة وسلاسة.

الخليل المكتشف المبدع هو ذاته الخليل القاسر للإبداع . النقيض ينبع من نقيضه، وينحلّ فيه . أو ليس معقولاً أن تكون هذه حركة الإبداع الأصيلة الجوهرية الـتّي يصعب أن ينفصل عنها مبـدع ؟ سؤال يتعلق بالماوراء ، لكن التاريخ يكاد يشي بجوابه .

٧٦— التّراث ، إذن ، يوجد منفصلاً ، مستقلاً عن المفاهيم التّي تشكلت عنه لدى الدارسين في عصور معينة ثم طغت على ثقافـة العصور المتأخرة . التّراث بتياراته ، وتشكلاته ، وتعدد أبعاده ، يتفجر حيويـة وخصباً وتعدد ألوان . أما في الصورة التّي ورثناه بها ، فهو ذو بعـد واحد : إطار تعبثه سوائل قد تتغير أحياناً لكنه ، هو ذاته، يبقى الإطار الجامد المستقر . من هذه الحقيقة — المحور ينبغي أن نبدأ : أن نعود الى الجذور نكتشف الوجود الحي المتنفّض الأصيل ، ونصرُّ على أن المفاهيم الموروثة عنه هي تفسيرات شخصية ، أو مرحلية ، بمعنى انها تجسّد معطيات ثقافية ذات أبعاد زمكانية خاصة بها ، أو شخصية — مرحلية معاً. وحقنا في أن نقدم تفسيرنا نحن للتّراث حتّى ينبع من بساطة وجودنا ذاته : أن نوجد هو ، بعفوية مطلقة، أن يحق لنا تكوين التّراث على صورة نختارها نحن ونضيئها ونبررها .

٧٦ — ١ مثل بسيط قد يغني : القصيدة العربية ، في المفهوم التقليدي، ذات بنية جامدة رتيبـة : بيت له وزن معـين يتلوه بيت له الوزن نفسه فبيت يطابقه وهكذا . لكن هذه ليست أكثر من صورة للتّراث في عقل معين تحدده شروط ثقافية — مكانية . والقصيدة العربية نفسها شيء منفصل عن هذه الصورة ، شيء يمكن أن نكتشفه من جديد . لنأخذ المقطوعة البسيطة التّي يوردها **ابن عبد ربه** مثـلاً على **الكامل** ، الضرب المقطوع

الممنوع إلا من سلامة الثاني وإضماره[٢٨] :

A) « يا دهر ما لي أصفى وأنت غير موات ِ
جرّعتني غصصاً بها كدّرتَ صفو حياتي »

هذا هو الفعل الشعري المتكوّن أمامنا . فما هي طبيعته الإيقاعية ؟

من الواضح لأي حسّ مكتنه أن التركيب الإيقـاعي والوزني للبيت الأول يختلف عن تركيب البيت الثاني (والأبيات التالية) . البيت الأول يتركب من :

A_1) (ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ــ ه / ــ ه /
ــ ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ــ ه / ــ ه)

والبيت الثاني من :

A_2) (ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ــ ه / ــ ــ ه /
ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه / ــ ــ ــ ه / ــ ه /)

أي أن (A_1) ذو طبيعة إيقاعية متميزة ، تتوالى في وحدته الثانيـة النواتان (ــ ــ ــ ه) (ــ ه) ، ولهما نموذج نـبر خاص . أما (A_2) فإن في وحدته الثانية النواتين (ــ ــ ــ ه) (ــ ــ ه) . وعلاقة (ــ ــ ــ ه) بـ (ــ ه) تختلف عن علاقتها بـ (ــ ــ ه) ، وكل علاقة تمثـل إيقاعاً طبيعياً له حركته الذاتية .

هذه هي الصورة الحقيقية للمقطوعة التراث . ولنسمهـا (X) . لكن تفسير الدارسين لها يقدّمها في صورة أخرى . فهو يعيد (A_1) الى (A_2) معتبراً إياهما الشيء نفسه . وما هما بالشيء نفسه . ونتيجة لـذلك يقول التفسير التقليدي : إن المقطوعة تقوم على نسق إيقاعي له صورة واحـدة تتكرر في كل بيت . ولنسمّ هذه الصورة (Y) .

لدينا إذن قضيتان: الصورة (X) الحقيقية : التراث في وجوده الفعلي .

والصورة (Y) الوهمية : التراث في وجوده المكتسب في عقل معين، الناتج عن طريقة في الفهم والوصف والتصور ذات خصائص معينة .

وحين نحاول وصف البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، متمثلة في المقطوعة (A) ، فإن علينا أن نهمل (Y) تماماً – إلا من حيث دلالتها التاريخية – ونركز على (X) . وإذ نفعل ذلك يمنحنا التركيز قدرة على القول: إن القصيدة العربية ، كما تتجسّد في (A) ، ليست تكراراً موضعياً لصورة إيقاعية أولية ، وإنما هي مزج لتشكلات إيقاعية ، وخروج من نغم إلى نغم ، ومن حركة إلى حركة . ومن الشيق ، في تأييد شرعية هذا التصور ، أن البيت (A_1) والشطر الثاني من (A_2) لهما التركيب الوزني الذي يمتلكه بحر آخر من بحور الخليل هو المجتث .

٧٦ – ٢ بهذه البساطة والطراوة نُعيد للتراث صورته المليئة بالتنوع، ونعيد بناءه في الذات والثقافة المعاصرتين ، وتصبح قدرتنا على التواشج معه أعمق وأرهف .

المثل المقدم بسيط ساذج ، مفتعل بعض الشيء ، شعرياً ، لأن غرض صاحبه كان التمثيل على قضية عروضية . لكن الأمثلة الحقيقية الرائعة ، التي يصبح فهم بنيتها الإيقاعية شرطاً لتحقيق درجة أعلى من الاستجابة لها وتجلية أبعادها ، كثيرة وافرة ، وهي تنتظر التحليل والكشف في ضوء المنهج المقترح في هذا البحث لتعود تزخر بالجمال .

لعلّ اللحظة أن تطلّ .

٧٧ – لأبيات الخليل «الغريبة» ، وللتفسير المقدم في هذا البحث لطبيعة تركيبها ، دلالات اكتُنِهَ بعضها. لكن أهم هذه الدلالات وأعمقها قدرة على تغيير المفاهيم المتجذرة في الثقافة العربية لم تكتنه بعدُ . إذ يتأكد

وجود أبيات ينبع إيقاعها من نماذج النبر فيها ، ويغيم دور التركيب الوتد ــ سببي لها في منحها طبيعتها الإيقاعية المميزة ، يطفر السؤال التالي الى الذهن بحدة وقوة : في أي سياق تاريخي نُظِمَتْ هذه الأبيات ، وفي أي سياق شعري ؟

٧٧ ــ ١ أما السياق الشعري ، فيبدو ــ نظرياً ــ انه يحتمل التحديد في إطار البيت الواحد : أي أن الخليل قد يكون وجد الأبيات «الغريبة» معزولة قائمة بذاتها ، لا جزءاً من مقطوعة أو قصيدة . وهذا الاحتمال النظري يجعل دور النبر في إعطاء الأبيات شخصيتها الإيقاعية دوراً مطلقاً ، إذ لو لم يكن النبر هو المحدد الوحيد لشخصية البيت :

AB) « يا ربِّ إن أخطأتُ أو نسيتُ »

لكان الخليل نسبه دون تردد الى بحر له التركيب الوتد ــ سببي :

(ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه // ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه // ــ ــ ه / ــ ه) .

وقد يُحتجّ بأن الخليل لو فعل هذا لكان خالف قانونه الإيقاعي المتعلق بمنع توالي وتدين ، ولذلك نسب البيت الى بحر له التركيب الوتد ــ سببي: (ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه // ــ ه / ــ ه / ــ ــ ه // ــ ه / ــ ه / ــ ه / ــ ه ــ /) دون أن يكون لنسبته له علاقة بإدراكه لوجود النبر عليه في مواقع معينة تلصقه بإيقاعٍ دون آخر . وقد يبدو الاعتراض وجيهاً . إلا أنه ، في الواقع ، قائم على أساس واهٍ . فقانون الخليل الإيقاعي ينطبق على البحور في شكلها المثالي فقط . ولا يصف الشعر في تركيبه الفعلي . والشعر نفسه يزدحم بالأمثلة التي يتوالى فيها التتابعان (ــ ــ ه / ــ ــ ه) . لكن الخليل يلجأ في معاملة مثل هذه الأمثلة الى القول بأن الصورة المثالية للبحر الذي تنتسب اليه تخلو من وتدين متتاليين ، ويحلّل أحد التتابعين (ــ ــ ه) الى سببين : (ــ ه / ــ ه) كما أشير سابقاً . وبذلك يظل قانونه الإيقاعي سليماً . في البيت المناقش ، إذن ، كان بمقدور الخليل أن يقرر أن التفعيلة

الثانية هي (ـ ه /ـ ه /ـــ ه) والثالثة زحاف لتفعيلة أخرى هي (ـ ه /ـ ه /ـ ه) التي هي بدورها زحاف لـ (ـ ه /ـ ه /ـــ ه) . وبهذا كان يحق له أن يعتبر البيت من الرجز . وليس أدل على سلامة هذه الامكانية من معاملة الخليل للبيت :

AC) « أصبحت والشيب قد علاني   يدعو حثيثاً إلى الخضاب »

حيث اعتبر الوتدين المتتاليين (ـــ ه /ـــ ه) وتداً ثم سببين، فردّ التفعيلة (ـــ ه ـ ه) الى الأصل (ـ ه ـ ه ـــ ه) ، ونسب البيت الى البسيط (العروض المقطوع الممنوع من الطي ـ ضربه مثله) . وبذلك سلم قانونه الإيقاعي وحدّد شخصية البيت بدقة .

لكن ورود بيت مثل (AC) وبيت مثل (AB) وأبيات كثيرة مثلها، يظهر أن قانون الخليل الإيقاعي قانون مثالي نظري لا يصف التشكلات الإيقاعية بإخلاص علمي ، وإنما يصف البحور بأشكالها النظرية المثالية في الدوائر . وفي هذا ما يبرر رفضه رفضاً مطلقاً .

لنعد الى مناقشة البيت (AB) . تنجلي ، إذن ، الحقيقة التالية : لم ينسب الخليل هذا البيت الى السريع ليسلم قانونه الإيقاعي ، لأنه كان في غنىً عن فعل ذلك . ولا يعقل ان الخليل نسب البيت الى السريع قسراً أو اعتباطاً . ولا يبدو أن ثمة عاملاً آخر يمكن أن يكون دفع الخليل الى هذه النسبة غير الطبيعة الإيقاعية للبيت . ولا شك أن إيقاع البيت جاء سريعاً لا رجزاً بسبب من وجود فاعلية داخلية فيه تلصقه بالأول وتميّزه عن الثاني . ويبدو لهذا الكاتب أن هذه الفاعلية لا يمكن أن تكون شيئاً غير النبر .

٧٧ ـ ٢ يصدق التحليل المقدّم هنا على فرض أن الخليل وجد البيت فرداً قائماً بذاته . فإذا افترض أنه وجد البيت في مقطوعة أو

قصيدة، فإن ذلك يعني أن كل بيت آخر في القصيدة له الطبيعة الإيقاعية نفسها ، لأن الخليل يقتبس البيت مثلاً على الضرب المسطور المكسوف الممنوع من الطي، أي أن العلة تقع في وحدته الأخيرة ، ونحن نعرف أن العلة في هذا الموضع علة واجبة . ومن هنا فإن التحليل المقدّم يصبح صادقاً فيما يقوله عن البيت (AB) وعن الأبيات الأخرى في القصيدة .

٧٧ ــ ٣ نصل الآن الى النقطة المحورية . وهي قضية السياق التاريخي للأبيات (أو المقطوعات أو القصائد) « الغريبة » . ويبدو لهذا الكاتب أن اعتماد هذه الأبيات المطلق على النبر لاكتساب شخصيتها الإيقاعية يشجع على قبول الفرضية التالية : ثمة مرحلة في تطور الشعر العربي ، سبقت عصر الخليل والقصائد الأخرى التي بنى عليها عمله (والتي تكتسب انتظامها الوزني من تركيبها النووي الى حد كبير) كان الشعر فيها قائماً على النبر. ويبدو أن البيت (AB) وأبياتاً أخرى بين أمثلة الخليل رواسب من مرحلة الشعر المنبور . وإذ نذكر دور الرواة في عصر التدوين، وخلاف الروايات، يمكن أن نتصور أن رواسب أخرى من هذه المرحلة « صُقِلت » و « صُحّحت » من قبل علماء أو محترفين نما ذوقهم الشعري وتشكل حسهم الموسيقي في أحضان شعر يكتسب انتظامه من التركيب النووي لوحداته . ولم يبق لنا من الرواسب المذكورة إلا القليل ، ومنه ما تركه الخليل نفسه في أمثلته ، وهو واحد من أوائل الرواة ــ المجمّعين للشعر دون شك .

٧٧ ــ ٣ ــ ١ اذا صحّت الفرضية المقدمة هنا ، فإنها تلقي ضوءاً كاشفاً ــ قد يؤدي الى تغيير مفاهيمنا الأساسية ــ على الشعر العربي وتاريخه ، وعلى اللغة نفسها . وأول المفاهيم التي تدعو هذه الفرضية الى تغييرها هو مفهوم الرواية الشاذة . فما يبدو شاذاً في الشعر ، ينبغي أن يمتحن في ضوء نظرية النبر ، وتدرس طبيعته الإيقاعية كما هي ، دون

محاولة « تصحيحه » . أما عن تاريخ الشعر العربي ، فيجدر أن يذكر أن انتقال الشعر من مرحلة الإيقاع النبري الخالص الى مرحلة الإيقـاع النووي[29] (أو الكمي بالمعنى المحدد في هذه الدراسة) لا يمكن أن يكون قد تحقق خلال مرحلة قصيرة . إن تطوراً من هـذا النوع قد يستغرق قروناً قبل أن يتبلور ويتخذ شكلاً نهائياً . وفيما حدث في الشعر الانكليزي دليل على سلامة هذه الفكرة . إلا أن الدليل الأصدق هو تاريخ الشعر العربي نفسه : لقد استمر الشعر ، بعد دخوله مرحلة الإيقاع النووي ، ابتـداءً من **الشنفرى وامرىء القيس** ، يستقي انتظامـه من المكونات الوتد – سببية بالدرجة الأولى ، خمسة عشر قرناً على الأقل . ورغم بروز حركة تجديدية واعية قاصدة في العصر العباسي ، لم تتغير مفاهيم الفواعل الإيقاعية في الشعر . ورغم انفجار حركة ثورة فعليـة في العقود الثلاثة الأخيرة ، فإن ما طرأ من تغيير ، على هذا الصعيد ، لا يزال طفيفاً لا يتناول البنية الإيقاعية بشكل جذري .

هل ينبغي ، إذن ، أن نعيد كتابة تاريـخ الشعر العربي على ضوء ما يقال هنا ، باحثين عن النماذج التي قد تكون سلمت من « تصحيح » الرواة [30] ؟ وألم يصدق **أبو عمرو بن العلاء** حين قال إن أكثر ما قالته العرب من الشعر ضاع ؟ سؤالان جذريان لأبحاث تأتي .

على صعيد آخر ، ثمة دلالة مهمة للتحليل السابق : أليس من الطبيعي ، والممكن ، أن نعيـد للشعر العربي بعضاً من حيويتـه الأساسية وحريته الجوهرية بأن نعيد خلق إيقاعه النابع من النـبر ونفكّه من إسار صيـغ التركيب الصوتـي والتتابعات الوتـد – سببيـة الصارمـة في تطلّبها للتعادل الحركي ؟

سؤال جذري ثالث لباحثين يأتون ، لكـنما هو ، بالدرجة الأولى ، سؤال لشعراء يأتون .

٧٨ــ البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كما تضيئها هذه الدراسة ، بنية موسيقية: الشعر هو جسد الكلمات الصوتي ، منسّقاً ، متلائمة أعضاؤه، هيكلاً نغمياً يتحرك ويقرّ ، ليتحرك ويقرّ من جديد . والكلمة توجد في الشعر العربي باعتبارها جسداً صوتياً فقط . الشعر يستغلّ كل نسمة حياة في الكلمة ، كل نأمة حركة ، ولا يطيل السكون إلا حيث يشكل السكون قراراً تهدأ عنده الحركة للحظات خاطفة ، ثم تبدأ من جديد . يتبلور هذا الوصف جلياً ، نيّراً ، أشدّ ما يكون الجلاء ، في الحقيقة التي أغفلها الباحثون : إغفـال الشعر العربي في بنيته الإيقاعيـة للتتابع (ــ ه ه) إغفالاً يكاد يكون مطلقاً. لماذا ؟ لأن السكون في هذا التتابع مدى أبعد من الحركة : إنه يغرق الحركة في الصمت . والشعر العربي لا يطيق الصمت .

من هنا أيضاً الحقيقة ــ المحرق : كل بدء حركة ، هـذا جوهر في اللغة وفي الشعر، بل في الحياة العربية أيضاً . إنه مكوّن بنيوي أصيل . البدء من الأطلال ، بحثاً عن حياة ، هو حركة باتجاه جديد . والحركة دائبة ، أزلية ، تنقشها فترات سكون هنا وهناك ، لكنها تستمر ، لأن البدء دائب أزلي ، وطغيان السكون وتطاوله جفاف أو تعرض لغزوة أو نكبة : إنه موت . ومن هنا،أيضاً ، الفاعلية الجذرية : الإيقاع الشعري يقدر أن يستمر دون أن يخسر نفسه ، وهويته المطلقة ، ما دام يحتفـظ بمتحركاته ذاتها وبقراره ؛ لكن الإيقاع يتهـاوى ، ينكسر ، كما عبّر الأجداد ، يهيض جناحه كالنسر ، حين تفقد وحدة فيه متحركاً منهـا. هذه هي الدلالة الحق لما أثبته البحث الحالي في الفصل الأول . أما السكون فيفقد ، لأن السكون ليس حياة ، وتجاوزه ، إلا في نقاط ارتكاز معينة، لا يكسر مجرى الحيوية . وهل أدل على صدق ما يقال من منع التقـاء الساكنين في العربية ؟

٧٨ــ ١ لكن الإيقاع ، كالحياة ، حركة تبحث عن قرار . وفي

الحاجة إلى سكون ثابت في كل وحـــدة إيقاعية تأكيد مطلق لـــذلك . والسكون الضروري يأتي لا بعد حركة واحدة : بل بعد توالي حركتين فأكثر . لكن ذلك أيضاً يؤكد الحاجة الى تجاوز السكون حين يحـــلّ . السكون المطلق الأزلي لا يطاق . هذه دلالة السكون في الإيقاع وفي الحياة: في إيقاع الشعر وإيقاع الفكر ومغامرة العيش والبقاء . في الحياة ، يأتي السكون قراراً في مرعى خصيب ، مؤقتاً لكنه ليس استقراراً . إنه محطة في حركة دائبة . فالحركة هي الفعل في الحياة العربية والشعر العربـي ، والسكون يكتسب معناه من سياق الحركة . وهكذا تخلق الأنساق .

الشعر العربـي فعل حركة ، حركة ، حركة : من هنـا صخبه ، حدته ، علو نبراتـــه . وحركيته العجيبة ، في معظم نماذجه ، كانت فاعلية ثقافية فكر – نفسية . كانت تجسيداً آخر لبنية أصيلة واحدة هي بنية العقل ذاته . تصور نشوء إيقاع شعري هو نقيض للحركة في الثقافة العربية – حتى مرحلة الاستقرار – تصورٌ يظل في مجال الوهم : إنـــه المحال عينه .

٧٩ – هكذا يقال : لا يتصور حدوث تحول جذري في بنيـــة الإيقاع إلى أن تتغير بنية العقل : البنية الفكر – نفسية ذاتها . والتغير، فيما يبدو ، كان محالاً قبل العقدين الأخيرين . وها هي علائمه . لكنها لم تزل علائم . وإذ يقال هذا لا يقصد التغير بما هو حـــدث جزئي ، وإنما بما هو فعل كامل على صعيد الثقافة كلها : أي ولادة بنية جديدة . أي أن حدوث تغيرات جزئية ، ضمن مجال الثبات ، لا ينكر : في نماذج من الشعر الصوفي ، في النثر – الشعر ملامح تغير جزئي . لكن البنيـــة الفكر – نفسية ظلت ذاتها . نحن نبدأ الآن .

وملامح التغير تنجلي الآن في البنية ذاتها : إخماد الحركـة ، والبحث عن السكون أو ، بالدقة ، الهدوء. في قصيدة النثر توجد الكلمة لا جسداً

صوتياً من الحركة المستمرة والسكون اللحظي ، بـل بنيةُ السكونُ فيها مكوّن أساسي . حين نقرأ الكلمات نحاول أن نخمد الحركة الى حد أقصى. والعلامة المطلقة لذلك هي القراءة دون حركات على أواخر الكلمات. وهذا مظهر شيق للبنية الجديدة ، لأنه تعبير يحتضن ، فيما يحتضن ، تتابعات مثل (ـــ ٥ ٥) . واحتضان هذا التتابع هو النقيض المطلق لإيقاع شعر التراث . وهو أيضاً ليس حدثاً عابراً . الشكوى التي تسمع من طنين شعر التراث وحدّته ، والدعوة الى شعر هادىء مهموس ، أو شعر نبر ،همإ، جوهرياً ، قول بسيط : ثمة شيء يبزغ في حياتنا جديد . بنية جديدة يعجز الإيقاع التراثي عن بلورتها وتجسيدها. بل انه ليشكل نقيضها المباشر: الكتابة بإيقاع تراثي هي ، في الواقع ، إدخال لبنية مغايرة وتأكيد لهذه البنية في الضمير العربي الحديث. لذلك قد يشعر المتلقي بالقلق واللاتوازن، بأن شيئاً يحدث منفصلاً عنا ، متحركاً في مجال غريب على الذات .

٨٠ ـ خلق إيقاع شعري حديث ، إذن ، ليس عملاً مفتعلاً : إنه حتمية تاريخية . ولقد جاء حتمياً . ودور المؤثرات الخارجية يجب أن يُحدّد من جديد : أن يكون لها أكثر من فعل اللفت إلى مجالات ممكنة، شيء يكاد يناقض حركة الثقافة كلها : يناقض إيقاع التطور التاريخي .

وتقبُّل السكون ، تقبل التتابع (ـــ ٥ ٥) في بنية الكلمة والتشكل ليس فعلاً خارجياً . انه ثمرة لتقبل في الجذور ، لأنه يستقي من لغة الحديث اليومي ، اللغة المحكية ، ومن الشعر المؤتلف بهذه اللغة . وليس بعيداً أن تكون اللغة المحكية بإيقاعها الخاص المؤثّر الأقوى في تغيير إيقاع الحركة الدائبة لقرون . وإذ نلتصق بالذات الحية ، دون تعالٍ عليها ، لا بد أن ينعكس هذا التغيير على لغتنا الفوقية : لغة الفكر المنفصل المتعالي . يمكن التكهن ، دون ادعاء للنبوءة ، بأن تعميق الالتصاق باللغة المحكية ، بالذات الحية ، والفولكلور، سيؤدي الى اتخاذ بنية إيقاعها

بنية لإيقاع الشعر المكتوب بالفصحى ، أو يقرّب ، على الأقل، البنيتين ليخلق بنية إيقاعية وسيطة . هكذا يبدأ التوفيق الضروري بين اللغة الفوقية وبين الذات ويبدأ زوال الازدواجية التي تترك آثارها على الفكر العربي في غيبوبته وضبابيته وضعف تركيبه المنطقي .

في الشعر الذي يكتب الآن بندرة ، والذي لا بد ، اذا استمر التطور الطبيعي ، من أن يكتب ويقرأ بوفرة ، تصبح شخصية الكلمة شيئاً غير جسدها الصوتي ، شيئاً يتحدد بدورها التكويني في التجربة الشعرية وبنية القصيدة . الكلمة في الشعر التراثي توجد صلبة ، حادة ، لا يغيرها شيء، تفرض نفسها على التشكل الإيقاعي ، وحولها يتأطر الإيقاع ، يمطّ جسده ليتكون . التغيير الجذري الذي نحتاجه هو أن نحدّ من طغيان الكلمة وقسرها للإيقاع كله ، بأن نحيلها الى جزء بنيوي يتحدد هو بطبيعة الإيقاع والتجربة الشعرية : أي أن نكسبها مرانة داخلية ، فيكون لها في سياق‌ما الدور الإيقاعي (X) وفي سياق آخر الدور (Y) ، وهكذا . يتم ذلك بأن نعطي أنفسنا القدرة على قراءة الكلمة كما نحتاجها أن تكون في السياق ، محركة أو ساكنة ، منبورة أو غير منبورة — ضمن شروط تنبع من طبيعة الكلمة ذاتها — بإرادة مطلقة تقريباً .

كلمة (حالم) لها في الشعر التراثي دور مطلق هو (ــ ×ه ــ ه) ، عبّر عنه الخليل بتمثيل جسدها الصوتي ، لا بشيء داخلي فيها ، أو بدور بنيوي لها . في الشعر الآن ، يجب أن نستطيع إعطاء هذه الكلمة الدور (ــ ×ه ـبـ ه) أو (ــ ×ه ــ ه) وأن نبرها هكذا (ــ ×ه ــ ـبـ ه) أو نتجاوز عن نبرها أحياناً ، بإرادة تستقي تسويغها من السياق الشعري الكلي والجزئي . ثم ينبغي أن نحدد دور الكلمة الإيقاعي على أساس النبر الذي تحمله لا على أساس جسدها الصوتي .

بهذا يكون في مقدورنا استغلال إمكانية إيقاعية في الكلمة العربية لم

يستغلها التّراث إلا في مراحل نعرف عنها القليل القليل، لأن ثقافة التّراث وبنيته الفكر ــ نفسية فرضتا اختياراً لامكانيات دون أخـرى في الكلمـــة العربية . وجاء هذا الاختيار مخلصاً إخلاصاً مطلقـاً في تعبيره عن البنية . وإن لم نجار ثقافة التّراث وشعراءه في إخلاصنا للبنية الفكر ــ نفسية لثقافتنا فإننا نخون الروح الفاعلة في التّراث ، لنتمسك بقشوره . التّراث يعلّـمنـا الاخلاص لذواتنا ، لفكرنا ، فلـماذا نصرّ على خيانته بالاخلاص له ، ولفكره ؟

إشارات

١ ورد ، ص : ٧٩ .
٢ عد فقرة (١٢ ، ٢ ، ٣) ورا . أمثلة أخرى عند شوقي ضيف ، ورد ، ص : ١٨٤ — ١٨٥
٣ را . ، مثلا ، القاضي الجرجاني ، « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، تحـ . محمد أبي الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٢ ، البابي الحلبي (القاهرة ، ١٩٥١) ص : ١٦٠ .
٤ را . « ديوان الحارث بن حلزة » ، تحـ . هاشم الطعان ، مطبعة الارشاد (بغداد ، ١٩٦٩) عدد ٣ ، ص : ١٨ .
٥ سا . ، عدد ٦ ، ص : ٢٠ .
٦ عد فقرة (٧٢ — ٦) الأبيات (٤١ ، ٤٢ ، ٤٣) ورا . أبن عبد ربه ، ورد ، ص : ٤٨١ — ٤٨٢ .
٧ سا . ، ص : ٤٥٣ — ٤٥٧ . المثل الأول ص : ٤٥٤ وهو البيت :

« أين التي صيغت محـــاسنها من فضـــة شيبت بها ذهب »

والمثل الثاني ص : ٤٥٥ وهو البيت :

« أقصيتني من بعد مـا أدنيتني فالقلب طائر »

ويمكن أن يثار هنا اعتراض يجلو إلى أي مدى يضر التصور المتحجر للقصيدة العربية بالشعر والدراسة النقدية، هو : لماذا نعتبر بيتاً له هذا التركيب من الكامل لا من الرجز ، مع أن وحدته المؤسسة هي (مستفعلن) ؟ وهل يحق لنا أن نفعل هذا ثم نمضي لنقول ان (مستفعلاتن) لا ترد في ضرب الرجز ، مع أننا نراها بأم أعيننا ترد في بيت له تركيب الرجز ؟ هذا هو ما يفعله ابن عبد ربه ، الذي لا يذكر (مستفعلاتن) بين أضرب الرجز (را . ص : ٤٥٩) وما يبدو أن الخليل فعله (ص : ٤٨٥ — ٤٨٦) ويمكن أن يستنتج من تقرير لنازك الملائكة أنها تتبنى مثل هذا التذبذب في التعامل مع المادة الشعرية ، فهي تشدد على امتناع ورود (مستفعلاتن) في ضرب الرجز ، مع أنها ترد في الكامل ، ويبدو أنها تستند إلى حجة العروضيين ذاتها في امتناع ورود (مستفعلاتن) في ضرب الرجز ؛ (ورد ، ص ١٠٥ — ١٠٨) .

٨ را . أبنية الصرف كما يوردها سيبويه في خديجة الحديثي ، ورد ، ص : ١٥٥ (فعالة) ، ٢٢٠ (مفعال) ، ٢٦٦ (مفعال) ، و ٢٨٢ (افعالّ) .

٩ أو في العروض عامة . فهو لا يعتبرها من الأجزاء التي يقول انها سبعة . يورد هذا الرأي المثير أبو عبد الله محمد أبو الجيش الأنصاري الأندلسي في مخطوطة عثرت عليها في المتحف البريطاني في لندن ، برقم (Add . 23 , 446) ومن الشيق أن المؤلف ينسب الرأي إلى الجوهري (را . الورقة الأولى ، وجه ٢) .

١٠ يروى عن الخليل أن أصل العروض سماعه لشيخ يعلم صبية ما سماه « التنعيم » منشداً ما يلي :

« نعم لا نعم لا لا نعم لالا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا »

وتكشف نظرة سريعة إلى هذا النسق توفر شرط أساسي فيه هو الشرط المشار اليه . وإذا كانت الرواية صحيحة فاذن دلالتها واضحة ، وهي تأكيد الاحتمال المرجّح هنـا : كون الخليل صاغ قانونه المتعلق بالمسافة بين الوتدين من استقرائه للبحور الرئيسية التي يتوفر فيها شرطه المذكور . را . الرواية في صفاء خلوصي ، ورد ، المقدمة (لكمال ابراهيم) ص: ١٠ — ١١.

١١ وهو في الواقع شرط يتحقق في كل موضع ترد فيه (— ٥ — ٥ — ٥ —) (— ٥ — ٥ — ٥ — — ٥) تبعاً للتقسيم الجديد ، حين تكون في الحشو) وفي الوحدة الأخيرة للسريع (— ٥ — ٥ — ٥٥) ، كما يتحقق حين ترد ثلاث نوى من (— ٥) بعد (— — ٥) .

١٢ را . عن معرفة الخليل للموسيقى ، ابن خلكان ، ذات .

١٣ را . مندور « الشعر العربي : غناؤه ... » من أجل الغناء بالشعر عند العرب .

١٤ وفاعلية التنظيم هذه تبرز في كل جانب من جوانب عمله ، ومفهوم الدوائر تعبير أمثل عن تأثيرها الجذري على فكره وتصوره للغة والوزن .

١٥ والوزن هو ، طبعاً ، مفهوم أساسي في عمل الخليل على اللغة . من هنا تطور مفهوم « الميزان » الصرفي الذي يقدم صورة مرآتية للتتبعات الصوتية في الكلمة باعادتها إلى أصل بنيتها . وآمل أن أظهر في دراسة قادمة أن مفهوم الوزن الشعري ليس إلا تطبيقاً لمفهوم الوزن الصرفي على مستوى اللغة — الكلمات المركبة (بدلا من اللغة — الكلمة المفردة) ، أي الكلمات داخلة في علاقات أفقية ، وتخصيصاً لهذا المفهوم بالبنية الصوتية الفعلية الكلمات ، (بدلا من تطبيقه على البنية العميقة الأصلية) بسبب طبيعة مجال الدراسة وهو مجال الإيقاع والنغم الذي ينبع من البنية السطحية لا العميقة .

١٦ عد ، من أجل دراسة مفصلة لهذه القضية الجوهرية ، فقرة (٧٢) .

١٧ ومنه قصيدة أبي نواس المشهورة التي يرد فيها البيت :

« لا أذود الطير عن شجر .... »

وإيقاعها واضح الاختلاف عن ايقاع المديد ، ومن القسر نسبتها اليه .

١٨ يرفض مصطفى جمال الدين تقبل ورود (ـ ـ ه ـ ـ ه) و (ـ ه ـ ـ ـ ه) في الكامل . ويستحيل ، في رأي هذا الكاتب ، تسويغ هذا الرفض . را . ورد ، ص : ٤٦ .

١٩ عد ، من أجل الدراسة المفصلة ، فقرة (٥٤ — ٣ — ٢) .

٢٠ عد ، أيضاً ، فقرة (٤٣ — ٢ — ١)) .

٢١ يخطىء المحققون قراءة هذه الكلمة ، وبالتالي ، تقسيم البيت . فهم يضعون سكوناً على (الميم) ، في حين أنها يجب أن تقرأ محركة بالضمة .

٢٢ عد فقرة (١٤ — ٤) .

٢٣ هذه قراءة المحققين . ويبدو لي أن القراءة الطبيعية هي : (قطعه) دون تشديد . لكنني أحلل البيت بقراءة المحققين . وعد يلي اشارة (٣٠) .

٢٤ يبدو أن قراءة المحققين لهذه الكلمة سليمة من حيث التركيب الوزني بدلالة اعتبار الخليل للبيت من الخفيف . وعلى هذه القراءة ينقسم الشطر الأول إلى وحداته المكونة بالشكل التالي :

(ـ ـ ـ ه ـ / ـ ه ـ ه ـ ـ ـ / ـ ه ـ ـ ـ ه ـ ه /) .

لكن الشطر الثاني لا ينقسم بالطريقة ذاتها إلا إذا افترضنا وجود حرف متحرك في أوله . إلا أن القراءة المذكورة ، في رأي شخصي على الأقل ، لا تستقيم معنوياً . ولذلك أتبنى في التحليل القراءة (واقل) دون همز (الألف) . ومن هنا أتصور الوحدات المكونة بالطريقة المبينة. أما تبعاً لقراءة الخليل فان البيت يكون قائماً على تبادل منتظم لـ ($\frac{M}{S\ L}$) مع (L S) ومليئاً بالزحافات .

٢٥ البيت (١٤٣) في قراءة المحققين مدور . وهذه قراءة خاطئة .

٢٦ قراءة المحققين « حمزةٍ » خاطئة ، من حيث صلاحية البيت مثلا على الحالة التي يقتبسه الخليل لتوضيحها .

٢٧ عد أعلى اشارة (٧) ، وفقرة (٦٧ — ١) . ما تقرره الملائكة عن قيام القصيدة على تشكيلة واحدة للبحر غير دقيق . في القصيدة الواحدة يمكن استخدام تشكيلتين للبحر ، ويحدث هذا في عدد كبير من القصائد . لكنه يأتي في شروط يمكن تحديدها كما يلي : إذا وردت تقفية داخلية في البيت الأول في القصيدة فقد يكون البيت قائماً على تشكيلة (A) تختلف عن التشكيلة التي يقوم عليها ما تبقى من أبيات القصيدة (إلا أن ترد تقفية داخلية من جديد في بيت آخر) . وقد تأتي الظاهرة دون وجود تقفية داخلية (عد، مثلا ، يلي فقرة (٧٦ —١) . يبدو أن الملائكة تنوي أن تقرر ببساطة أن لكل قصيدة ضرباً واحداً ، كما قرر العروضيون . وهذا سليم بشكل عام ، لا إطلاقاً . لكن صياغتها تزيد الأمر تعقيداً ، وتأتي دليلا آخر على غياب الدقة العلمية عن عملها . (را . ، ورد ، ص : ٧٢) .

٢٨ البيتان لابن عبد ربه ، من مقطوعة من الكامل ، ورد ، ، ص : ٤٥٦ — ٤٥٧ .

٢٩ هذه التسمية ، في رأي هذا الكاتب ، أكثر دقة من أي تسمية أخرى يعرفها لنمط الأنظمة الإيقاعية التي يمثلها النظام العربي .

٣٠ تثير إعادة تحديد التركيب الإيقاعي لبعض أبيات الخليل سؤالا مهماً قد يعترض به على العمل المقدم هنا وهو : ألا يمكن أن يكون التحليل المقدم مبنياً على وهم أساسي هو صحة القراءات التي وردت عند ابن عبد ربه ، في حين أن هذه القراءات قد تكون خاطئة إما كما عرفها الأخير أو لأسباب تتعلق بالنسخ والنساخ والمحققين ؟ ويقوي هذا الاعتراض كون هذا الكاتب نفسه قد ادعى خطأ عدد من القراءات المثبتة .

لكن هذا الاعتراض لا يدمر شرعية التحليل المقدم أو يلغيها للأسباب التالية :

١- عدد الأبيات التي تحتمل قراءات أخرى محدود .

٢- يلجأ هذا الكاتب في امتحان صحة القراءة إلى مقياس داخلي هو كونها تنسجم مع الوصف النظري الذي يقدمه الخليل لحالة الزحاف أو العلة (أو الوضع العروضي) التي يقتبس البيت للتمثيل عليها .

٣- لا تسمى قراءة ما خاطئة إلا على أساس ، أو أسس ، أخرى غير شذوذها العروضي . ما يقصد هنا هو أن المتأخرين قد يكونون عبثوا ببعض أمثلة الخليل لأنها تخرج خروجاً واضحاً على صور البحور كما يعرفونها ، فتركوا لنا قراءات « مصححة » . حين نعثر على هذه القراءات — لنسمها قراءات العروضيين — مثبتة في كتب متأخرة ، فلا ينبغي أن نتخذها دليلا على خطأ قراءة المؤلفين الذين ينسبون قراءات مختلفة إلى الخليل مباشرة . ينجلي ما يقصد هنا فيما يلي : يورد فريتاغ قراءات لعدد من الأبيات المناقشة هنا تغاير القراءات التي ترد عند ابن عبد ربه . وقراءات فريتاغ « أكمل » عروضياً . لكنه لا ينسبها ولا يصرح باقتباسها عن مصدر ينقل عن الخليل مباشرة . لذلك ينبغي ألا نسرع في الحكم لنقول إن قراءات ابن عبد ربه خاطئة وقراءات فريتاغ سليمة . لا يصح ، في رأي هذا الكاتب ، أن نتخذ أساساً للحكم إلا القراءات التي تصرح بالنقل المباشر عن الخليل . وقراءات ابن عبد ربه تحقق هذا الشرط . الحكم على قراءة ما يجب أن يصدر عن تحليلها من حيث علاقتها بالحالة التي تقتبس لتمثيلها أولا ، ثم عن محاكمة سلامتها المعنوية والتركيبية . أما كمالها العروضي أو شذوذها فلا ينبغي أن يتخذا مقياسين للحكم .

على هذه الأسس ، يرفض هذا الكاتب تقبل قراءات فريتاغ المغايرة لأن الفروق بينها وبين قراءات ابن عبد ربه جذرية تشعر بأثر « التصحيح » المتأخر — يصدق هذا على الأبيات (٤ ، ٧١ ، ١٢١ ١٢٧) ؛ أما قراءات الأبيات (٤٣ ، ١٣٧ ، ١٤٢) فهي تستحق المناقشة :

الأول تعقل فيه قراءة فريتاغ ، ويصعب رفضها أو قبولها معنوياً أو بالنظر في سبب اقتباس الخليل للبيت . والثاني تقبل قراءة ابن عبد ربه له لأن وصف الخليل له بـ « الأشتر » يرجحها . والثالث ترفض فيه قراءة فريتاغ لمخالفتها الواضحة لتركيب البحر . أما ما تبقى من تغاير فليس له تأثير على التركيب الوزني (قراءة ١٣٤ مثلا) . لكن أهم خلاف في القراءة هو الخلاف

حول البيت (١٨) الذي أجل تحليله سابقاً . قراءة فريتاغ للشطر الأول لا تترك في البيت مشكلات وزنية ، وينسب البيت على أساسها إلى (KNS) . أما قراءة ابن عبد ربه فانها تجعل وصف البيت معقداً . ويبدو لي أن القراءة الأخيرة موضع شك لا بسبب تعقيدها العروضي بل على أساس معنوي ، وبالنظر في وصف الخليل النظري للبيت . كذلك أرجح قراءة فريتاغ البيت (١٢١) حيث يورد « قطعه » دون تشديد . ويفرض قبول هذه القراءة إعادة وصف البيت في وحدته الرابعة ، كما يأتي دليلا على إمكانية ورود (---- ٥) في غير الرجز . را . من أجل قراءات فريتاغ ، ورد ، ص : ٣٤٣ - ٣٧١ . (يبقى أن يشار إلى أن قراءة فريتاغ للبيت (١٣٦) هي السليمة ، ولا شك أن كلمة « مثل » زادت في قراءة المحققين للشطر الأول سهواً أو بسبب خطأ مطبعي .) .

خاتمة ونتائج

حاول هذا البحث أن يقدم بديلاً جذرياً لعروض الخليل ، انطلاقاً من مفهوم فكري أصيل هو أن ثمة شيئين منفصلين : الشعر العربي ، أولاً ، ثم محاولة الخليل لوصف انتظامه وأسس تركيبه الوزني ، ثانياً. يفترض هذا المفهوم أن نظام الخليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقاً أخرى ممكنة ، وان أسلم الطرق أقدرها على اكتشاف الفاعليات الجذرية في إيقاع الشعر العربي ، وعلى تحديد أسس الانتظام والانفلات خارج حدود الانتظام في هذا الإيقاع . بوضوح إذن ، لا ينفي البديل المقترح هنا طرقاً أخرى قد تتبع في المستقبل، ويُلزم محاكمتها على أساس منجزاتها لا على أساس بقائها ضمن المعطيات التراثية أو خروجها على هذه المعطيات.

لقد أكد هذا البحث بُعد الحرية والتنوع في إيقاع الشعر العربي ، وحاول اكتشاف اتجاهات التنوع وطبيعته ، وأصرّ على أن رفض المثال النظري الذي حصرت ضمن إطاره أوزان الشعر خطوة جذرية الأهمية ، وأن اكتشاف بعد الحرية مشروط بالانفتاح على مفهوم جديد لعلاقات الصور المتعددة التي يمتلكها تشكل إيقاعي معين ، وباعتبار هذه الصور أوضاعاً مستقلة قائمة بذاتها لا تستقي مبرر وجودها من كونها تشويهاً مقتصداً لصورة عليا مطلقة .

ثم طرح البحثُ أسئلة تتعلق بعلم الإيقاع المقارن ، وأظهر أن الاتجاه في الدراسة اتجاهاً مقارناً يضيء أبعاداً معتمة في الأنظمة الإيقاعية المختلفة، ويجلو حتمية تحولاتها إلى أشكال يمكن التكهن بمعظمها ، ويؤسس شرعية هــذه التحولات . كما أظهر البحث أن الدراسة المقارنة تقود إلى وضع يصبح فيه طبيعياً أن ترفض المفاهيم التقليدية حول الأسس الجذرية للأنظمة المختلفة وحول علاقات هذه الأنظمة واحدها بالآخر .

وحاول البحث ، في هذا السياق،أن يكتنه طبيعة المكوّنات الإيقاعية، الكم والنبر والوجود الفيزيائي المطلق للمقاطع الصوتية ، وقــدّم تفسيرات معينة لدور كل من هذه المكونات في منح التشكلات الإيقاعية في نظـام ما طبيعتها المميزة . ثم اقترح أن الشعر العربي يقوم على نظـــام إيقاعي ذي أسس معقدة يلعب التركيب النووي ، والعلاقة بين النوى ، والنـبر المجرد النابع من هذه العلاقة ، أدواراً جوهرية في صياغتها . وقبـل أن تناقش هـــذه الأسس نوقشت ظواهر غريبة في التركيب الوزني للشعر العربي ، واقترح أن تفسير هذه الظواهر يستحيل إلا باتخاذ النبر ودوره في خلق الإيقاع نقطة انطلاق مركزية للبحث . وفي معرض ذلك نوقشت النظرية الكمية في إيقاع الشعر العربي ورفضت ، على الأقل بشكلهـــا الحاضر ، واقترح وجه معقول يسمح بتقبل بعض من الأسس التي تقوم عليها هذه النظرية .

ثم عرضت فرضية جديدة في طبيعة النبر اللغوي في العربيـــة . وعلى أساس هذه الفرضية تبنى الكاتب طريقـة جديدة في تحديد مواقـــع النبر الشعري المجرد في التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي. ثم درست نماذج النبر الشعري التي تنتج من اتباع الطريقة المتبناة في التحليـــل ، وحللت العلاقة المعقدة بين النبرين اللغوي والشعري (والنبر البنيوي) ، واقترح أن الصورة الإيقاعية الكلية لبيت من الشعر هي تبلور للتفاعـل بين أنواع

النبر الثلاثة في إطار التركيب النووي له . وحاول البحث أن يفسر تعقيد النظام الإيقاعي في الشعر العربي في ضوء هذا الاقتراح .

بعد تقديم الفرضية الجديدة نوقشت فرضيات أخرى في إيقاع الشعر العربي من خلال دراسة تطبيقية اكتنهت قدرة الفرضيات كلها على تفسير الظواهر الوزنية المعقدة ، وعلى خلق تشكلات إيقاعية لها من الانتظام ما يبرهن سلامة الفرضيات التي اتخذت أساساً لخلقها . وأظهر هنا أن الفرضية الجديدة أقدر من غيرها على تحقيق كلا الشرطين . ولما كانت فرضية فايل في طبيعة النبر في الشعر العربي وفي نظام الخليل أكثر هذه الفرضيات السابقة شمولاً وشهرة فقد حللت بتقصٍّ ، ثم رفضت رفضاً نهائياً لانعدام أي دليل على سلامتها أولاً ، ولانتهاكها ، اذا طبقت ، لروح الإيقاع الشعري في العربية ثانياً ، ولمخالفتها لأسس عمل الخليل نفسه ثالثاً .

وختم البحث بمحاولة لفهم طبيعة عمل الخليل وتحديد منطلقاته النظرية ، ولفهم تأثير هذه المنطلقات على الصيغة النهائية لنظامه العروضي . واقترح أن الخليل تعلق في عمله بالمثال النظري ، وأن تعلقه به ، والطريقة التي اتبعها في وصف ظواهر معينة أديا الى التعقيد المحير الذي يتصف به نظامه . ثم طرح سؤال أساسي هو : هل يمكن أن يكون الخليل اعتمد على فاعلية كالنبر في وصف الإيقاعات المختلفة . وأجيب على هذا السؤال من خلال تحليل دقيق لأمثلة الخليل العروضية كلها ، فأعيدت نسبة عدد من الأمثلة الى بحور غير تلك التي نسبها اليها الخليل . ثم اقترح أن الخليل لا بد أن يكون اتخذ أساساً لنسبة بعض هذه الأمثلة ، على الأقل ، فاعلية أخرى غير تركيبها الوتد — سببي . واقترح أن هذه الفاعلية هي النبر الشعري المجرد الذي يبدو أن انشاد الشعر أو غناءه يبرزانه إبرازاً يجعل دوره في تحديد الشخصية الإيقاعية لبيت شعري أو لقصيدة دوراً جذري الأهمية .

ومن خلال تحليل أمثلة الخليل برزت احتمالات مثيرة أهمها كون الشعر العربي مر بمرحلة سابقة على الجيل الأول من الشعراء الجاهليين الذين نعرف شعرهم الآن ، كان إيقاعه فيها إيقاعاً نبرياً خالصاً ، واستقى انتظامه خلالها من نماذج النبر المتشكلة فيه (من عدد النبرات ، أو من علاقة المنبور بغير المنبور في البيت الشعري) . وساعدت المناقشة على طرح اقتراح جديد مبرر علمياً ، برفض المفاهيم التقليدية حول رتابة إيقاع القصيدة العربية ، وصرامة التكرار الإيقاعي بين أبياتها كلها . وقدمت صورة جديدة للتركيب الإيقاعي للقصيدة العربية في مراحل تاريخية معينة ، تؤكد بعد الحرية والتنوع ضمن القصيدة الواحدة ، وإمكانية الانتقال من نغم الى نغم ، ومن تشكل إيقاعي إلى آخر في حالات معينة أحياناً وفي حرية لا تحدها قيود أحياناً أخرى . وأكد البحث خلال ذلك كله الأهمية شبه المطلقة للإطار الفكري الذي ينظر من خلاله الباحث الى المادة الموجودة فيزيائياً ، ودعا الى تبني منظور جديد للمعاينة المكتنهة المتجردة للتراث . وأكد البحث، خاتمة ، أن الحاجة الى الدراسة المتقصية والتحليل المتعمق الهادىء للبنية الإيقاعية للشعر العربي ما تزال ماسة ملحة، وأن إصدار الأحكام على هذه البنية وعلى التطورات الشيقة التي تطرأ عليها الآن — وستطرأ في المستقبل — انطلاقاً من الصورة التي توارثها الدارسون عن طبيعة القصيدة العربية ، مجازفة خطيرة غير علمية ينبغي أن تتجنب وترفض إذا كان اكتشاف الحقيقة ، أو بعض من وجوهها ، أملاً يراود الباحثين المعاصرين .

وتخلل البحث كله إلحاح على منطلق جوهري محرقي : هو أن التراث يوجد منفصلاً عن الصورة التي يشكلها له وعنه جيل ما أو مرحلة ثقافية ما ، وأنه يبقى مستقلاً قائماً بذاته متمتعاً بحيويته الداخلية الذاتية ، وأن الخلط بين التراث وبين الصورة المتشكلة عنه ، وتوحدهما في بيئة ثقافية معينة ، خصوصاً إذا تحجر هذا التوحد في شكل قوانين صارمة ، حدث

فادح في نتائجه ، وعامل جذري في تحجر الثقافة وانطفاء النبض الخلاق، وحدس الاكتناه والتساؤل فيهـــا . وإذ يموت التساؤل في الثقافة تموت الفاعلية التي تمنح الإنسان إنسانيته ، والثقافة دفق حيويتها ووعـــد العطاء فيها .

وإذ يختم البحث الآن ، يؤكد من جديد منطلق أساسي فيـه : هو أنه لا يدعي لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية التشكل ، بل يطمح الى إثارة التساؤل من جديد،الى اكتناه آفاق طرية تنفتح مدى الرؤية الباحثة، والى الانفلات من شرنقة القداسة والاستسلام الى فضاء حرية تؤكد قدرة الذات المنقبة الواعية على اكتشاف العالم وصياغته في صورة جديدة . فإن يكن البحث قد حقق بعضاً مما طمح اليه فقد اكتسب لنفسه مبرر وجود وان يكن أخفق فلعل هامزاً آخر ، أو محاولة قادمة ، أن يفلحا .

فهارس

ثبت

ابراهيم ، كمال : مقدمة كتاب صفاء خلوصي · را · **خلوصي ، صفاء** ·
ابو ديب ، كمال :
«Al-Jurjani's Classification of *'Isti'ara* with Special Reference to Aristotle's Classification of Metaphor», *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (Leiden, 1971).

« في ايقاع الشعر العربي : نحو بديل جذري لعروض الخليل ، « **مواقف** » ٢٢ (بيروت ، تموز ــ آب ١٩٧٢) ، ص : ١٧ ــ ٦٧ ·

ابو زيد القرشي : را· **القرشي ، ابو زيد** ·

ابو فيد ، مؤرج بن عمر السدوسي : « ذيل كتاب الامثال لابي فيد » في آخر « كتاب الامثال » عن أبي فيد مؤرج بن عمر السدوسي **تح**· احمد محمد الضبيب ، « **مجلة كلية الاداب** » ، جامعة الرياض ، مج ١ (الرياض ، ١٩٧٠) ·

أدونيس (علي احمد سعيد) : « **الاعمال الكاملة** » ، ط ٢ ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧١) ·

« **ديوان الشعر العربي** » ، المكتبة العصرية ، ج ١ (بيروت ، ١٩٦٤) ·

ابن احمد ، الخليل : را · **الخليل بن احمد** ·

أنيس ، ابراهيم : « **الاصوات اللغوية** » ، ط ٣ ، مكتبة الانجلو المصرية (القاهرة ، ١٩٦١) ·

« العروض العربي في الميزان » ، « **افكار** » ، ع ١ (عمان ، حزيران ١٩٦٦) · ص : ١٩ ــ ٢٦ ·

« **موسيقى الشعر** » ، ط ٤ ، مكتبة الانجلو المصرية (القاهرة ، ١٩٧٢) ·

الجرجاني ، عبد القاهر : « دلائل الاعجاز » ، باشراف رشيد رضا ، ط ٣ ، مطبعة المنار (القاهرة ، ١٣٦٦هـ) ٠

الجرجاني ،القاضي علي بن عبد العزيز : «الوساطة بين المتنبي وخصومه» ، تحـ محمد ابي الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٢ ، البابي الحلبي ، (القاهرة ، ١٩٥١) ٠

جمال الدين ، مصطفى : « الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعلية » ، مطبعة النعمان ، (النجف ، ١٩٧٠) ٠

مقدمة كتاب محمد طارق الكاتب ، **را ٠ الكاتب ، محمد طارق ٠**

الحارث بن حلزة : « ديوان الحارث بن حلزة » ، تحـ هاشم الطعان ، سلسلة دواوين صغيرة ، رقم ١ ، مطبعة الارشاد (بغداد ، ١٩٦٩) ٠

الحديثي ، خديجة : « ابنية الصرف في كتاب سيبويه » ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) ٠

ابن حلزة ، الحارث : را٠ الحارث بن حلزة ٠

ابن خلكان : « وفيات الاعيان » ، المطبعة الاميرية (بولاق ، ١٢٩٨ هـ) ٠

خلوصي ، صفاء : « فن التقطيع الشعري والقافية » ، ط ٣ ، مطابع دار الكتب (بيروت ، ١٩٦٦) ٠

الخليل بن احمد : « كتاب العين » ، تحـ عبد الله السيد ، مطبعة العاني (بغداد ، ١٩٦٧) ٠

خفاجي ، محمد عبد المنعم : « الشعر العربي ، اوزانه وقوافيه » ، البابي الحلبي (القاهرة ، ١٩٤٨) ٠

السيد ، عبد الرحمن : « العروض والقافية ، دراسة ونقد » ، مطبعة قاصد خير (القاهرة ، د٠ ت٠) ٠

شيخو ، لويس : « مجاني الادب » ، حررت بعنوان « **المجاني الحديثة** » باشراف فؤاد افرام البستاني ، ط ٢ ، المطبعة الكاثوليكية (بيروت ، ١٩٦٢) ٠

ضيف ، شوقي : « تاريخ الادب العربي ، العصر الجاهلي » ، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦٠) ٠

« **فصول في الشعر ونقده** » ، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٧١) ٠

ابن عبد ربه ، احمد بن محمد : « **العقد الفريد** » ، تحـ احمد امين ، احمد الزين ، ابراهيم الابياري ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر، ج ٥ (القاهرة ، ١٩٤٦) ٠

عبد الصبور ، صلاح : « **شجر الليل** » ، دار الوطن العربي (القاهرة ، ١٩٧٢) ٠

« **الناس في بلادي** » ، ط ٢ ، دار الاداب (بيروت ، ١٩٦٥) ٠

ابن عصفور الاشبيلي : « **الممتع في التصريف** » ، تحـ فخر الدين قباوة ، المكتبة العربية ، (حلب ، ١٩٧٠) ٠

عياد ، شكري محمد : « **موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية** » ، دار المعرفة ، (القاهرة ، ١٩٦٨) ٠

القرشي ، ابو زيد : « **جمهرة أشعار العرب** » ، دار صادر ـ دار بيروت ، (بيروت ، ١٩٦٣) ٠

الكاتب ، محمد طارق : « **موازين الشعر العربي باستعمال الارقام الثنائية** » ، مطبعة مصلحة الموانيء العراقية (البصرة ، ١٩٧١) ٠

مطلوب ، احمد : « **البلاغة عند السكاكي** » ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٤) ٠

الملائكة ، نازك : « **قضايا الشعر المعاصر** » ، ط ٢ ، مكتبة النهضة (بغداد ، ١٩٦٥) ٠

مندور ، محمد : « الشعر العربي : غناؤه ،انشاده ،وزنه » ،«**مجلة كلية الاداب**» جامعة الاسكندرية (١٩٤٣) ، أعيد نشرها في « **المجلة** » ، ع ٢٧ (القاهرة ، شباط ، فبراير ١٩٥٩) ، ص : ٥ ـ ١٣ ٠

« **في الميزان الجديد** » ، ط ٣ ، مكتبة نهضة مصر (القاهرة ، د٠ تا٠) ٠

النويهي ، محمد : « **قضية الشعر الجديد** » ، ط ٢ ، مكتبة الخانجي ـ دار الفكر (بيروت ، ١٩٧١) ٠

Brooks, Cleanth: **The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry,** revised edition, Dobson (London, 1958).

R. Brower & E. Miner: **Japanese Court Poetry, Stanford University** Press, (Stanford, 1961).

Chomsky, Noam & Halle, Morris: **The Sound Pattern of English,** Harper & Row (New - York, 1968).

Connolly, Francis X. : **Poetry: Its Power and Wisdom,** Charles Scribner's Sons (New York, 1960)

Copland, Aaron : **Our New Music,** McGraw-Hill (New York, 1941).

Frazer, G.S. : **Metre, Rhyme and Free Verse,** the Critical Idiom Series, general editor, John Jump, Methuen (London, 1970).

Freytag, G.W. : **Darstellung der arabischen Verskunst-** Biblio-Verlag (Osnabruck, 1968 ed.)

Frye, Northrop: **The Anatomy of Criticism,** Princeton University Press, paperback edition (Princeton, 1971).

Grammont, Maurice: **Petit Traité de Versification Française,** Armand Colin (Paris, 1964).

Von Grunebaum, G.E. : «Arabic Poetics», **The Indiana Conference on Oriental - Western Literary Relations,** Indiana University Press (Bloomington, 1935).

Halle, Morris & Chomsky, Noam : See Chomsky, Noam.

Lyall, Ch. : **Translations of Ancient Arabic Poetry,** Columbia University Press (New York, 1930).

Malof, J. : **A Manual of English Metres,** Indiana University Press (New York, 1969).

«Meter», in **Encyclopaedia Britanica.**

Miner, E. & Brower, R. : See Brower, R.

Poe, Edgar Allen: «Longfellow's Ballads», in **The Shock of Recognition,** ed. by Edmund Wilson, Doubleday (Garden City - N.Y., 1947).

Pound, Ezra: **The Literary Essays of Ezra Pound,** ed. by T.S. Eliot, Faber & Faber (London, 1960).

«Rhythm» in **Encyclopaedia Britanica**

Richards, I.A. : **Practical Criticism, Harcourt, Brace & Co.** (New York, 1960 ed)

: **Principles of Literary Criticism,** Routledge & Kegan Paul (London, 1925).

Salazar, Adolfo: **Music in Our Time,** English trans. by Isabel Pope, W.W. Norton & Co. (New York, 1946)

Sapir, Edward : **Language; An Introduction to the Study of Speech,** Harcourt, Brace & World Inc. (New York, 1921).

Schipper, J. : **A History of English Versification,** 2nd edition, AMS Press (New York, 1971).

Scholes, P.A. : **The Oxford Companion to Music,** 9th edition Oxford University Press (London, 1955).

Sidney Allen, W. : «Prosody and Prosodies in Greek», **Transactions of the Philological Society** (1966)

«Stress» in **Encyclopaedia Britanica.**

Weil, Gotthold: « 'Arud», in **Encyclopaedia of Islam,** Old Edition.

« 'Arud», in **Encyclopaedia of Islam,** New Edition.

«Das metrische System des al-Xalil und der Iktus in der altarabischen Versen», **Oriens,** Vol. 7 (Leiden, 1954), pp. 304-321.

Grundriss und System der altarabischen Metren, (Wiesbaden, 1958)

Wright, W. : **A Grammar of the Arabic Language,** trans. of Gaspari's work in German; 3rd edition, Cambridge University Press, Vol. II (Cambridge, 1898), Part Fourth: Prosody.

Yasuda, Kenneth: **The Japanese Haiku; Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples,** Charles E. Tuttle Company (Rutland, Vermont and Tokyo, 1957).

متسق الاعلام

---

(١) الارقام هي ارقام الفقرات ، لا الصفحات٠

(٢) الرمز (ش) يدل على الاشارة ، او الهامش ، والرمز (ف) على الفصل ٠

(٣) الرمز (م) يدل على المقدمة التي رتبت فقراتها منفصلة عن النص الرئيسي ٠

(٤) الاسماء الاجنبية تتسق حسب لفظها في العربية وكتابتها بها ، تسهيلا ٠ بعض الاعلام العرب نسقت اسماؤهم بالطريقة التي بها عرفوا وليس تبعا للاسم الاخير ، مثل الخليل ٠

(٥) الاشارة (=) تعني من فقرة كذا الى فقرة كذا ، بما فيها الاخيرة ٠

الفهرس

تصويبات

●

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٣٥	١٢	الفني	الغني
١٢٩ و ١٩٣		الايقاح	الايقاع
١٧٠	١٨	لأننا	لا لأننا
١٧٢	١	العرضيون	العروضيون
١٨٩	١	Verse	Metre
١٩١	٢	٧٣ — ٧٤	٧١ — ٧٢
١٩١	٢٦	Armond	Armand
٢٧١	١٦	العرض	العروض
٣٦٠	١٤	ألا تجبر	لا تجبر
٤٢٢	٢٠	يبقى ما هو	يبقى على ما هو
٥١٢	٢١	بحثه عن	في بحثه عن
٥١٢	٢٢	مضى	معنى

هذا الكتاب

رصد الخليل بن أحمد الفراهيدي التشكلات الإيقاعية الشعرية المتحققة في نماذج ، وصنفها ، وسماها . كان عمله ، الذي يمكن ان يوصف بالعبقرية ، استقراء وتنميطا لما استقر . النظام الوزني أو البحوري الذي وضعه ، لا يحيط ، إذن ، بجماع الإيقاع العربي ولا يستغرق مخزون اللغة الموسيقي . إن عدم انتباه الأجيال السابقة لهذه الناحية أدى الى اعتبار البحور أصولاً أولى ، والى نفي أي تشكل إيقاعي لا يتطابق معها ، ووصفه بأنه دخيل على التراث او خارج عنه . وكانت النتيجة تقنين الإيقاع في صيغ محددة :أسرنا موسيقى العربية كلها داخل سور من التفعيلات المحدودة ؛ فكنا كمن يسجن البحر كله في موجات معدودات .

ليست المسألة ، اليوم ، والحالة هذه ، في أن نتجاوز اوزان الخليل بقدر ما هي في أن نفهم عمله ، بحدوده ودلالته ، وفي أن نستشرف بدءاً من ذلك ، آفاقاً جديدة لتشكلات ايقاعية جديدة . وهذا ما يحاوله كمال ابو ديب في كتابه الفذ .

هذا الكتاب ، في آن ، ثورة على الفهم السابق السائد لنظرة الخليل ، واكتشاف جديد للتراث بنظرة جديدة . لكن ما يطرحه ليس تنويعاً ضمن النظام البحوري المعروف ، وانما هو تأسيس لنظام آخر . انه يكشف عن الطاقة الموسيقية الأساسية في اللغة ويدل على مفاتيح تفجيرها .

لا تعود البحور ، تبعاً لذلك ، نماذج – أصولاً ، وانما تصبح تشكلات ايقاعية من تموج يختزن تشكلات عديدة اخرى : فاللغة أوسع من البحور .

ليست الفاعلية الشعرية ،هي التي تدور حول الوزن ، بل الوزن على العكس هو الذي يدور حول هذه الفاعلية : ألا يحق لنا اذن ، أن نصف هذا الكتاب بأنه ضمن علم الايقاع العربي ، ثورة كوبيرنيكية ؟

أدونيس